

**IMAGENS DA CATÁSTROFE ECOLÓGICA
NA FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA,
DE “PARADA 88: O LIMITE DE ALERTA” A “ACQUARIA”**

Luca Alverdi

Dissertação de Mestrado em Cinema e Televisão

Outubro, 2012

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, área de especialização em Cinema e Televisão, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor João Mário Grilo e a coorientação do Professor Doutor Jorge Martins Rosa.

DECLARAÇÕES

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Lisboa, 31 de outubro de 2012

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

Os orientadores,

Lisboa, 31 de outubro de 2012

*Dedico questa tesi a mio padre, Benedetto Alverdi detto Angelo,
e ao meu filho, Michele Caetano Gonçalves Alverdi.*

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. João Mário Grilo, meu orientador,

Ao Prof. Dr. Jorge Martins Rosa, meu coorientador,

Ao Prof. Dr. Alfredo Luiz Suppia, diretor do *Laboratório de Estudos em Ficção Científica Audiovisual* (LEFCAV), da Universidade Federal de Juiz de Fora,

Al Dott. Diego Cassani, Professore di Teoria del Montaggio presso la Scuola di Cinema, Televisione e Nuovi Media di Milano,

A Flávia Moraes, diretora do filme *Acquaria*,

A Teresa Aurora Mendonça Gonçalves, minha esposa e minha musa,

Sem o apoio dos quais, o presente trabalho académico nunca teria sido possível.

RESUMO

IMAGENS DA CATÁSTROFE ECOLÓGICA NA FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA, DE "PARADA 88 : O LIMITE DE ALERTA" A "ACQUARIA"

Luca Alverdi

O objetivo principal da presente dissertação é evidenciar a capacidade do cinema brasileiro de *Ficção Científica* de perspetivar de forma original e peculiar a *utopia ecológica* (ou *ecotopia*), através da representação do seu oposto, isto é, a *distopia ecológica* (ou *ecodistopia*). O objetivo secundário é avaliar os efeitos performativos deste tipo de representação cinematográfica de *gênero*, no que diz respeito à evolução duma nova consciência ecológica por parte do espectador. Para concretizar os objetivos propostos, escolheram-se como estudo de caso dois filmes: *Parada 88: O Limite de Alerta* (1978) de José de Anchieta, e *Acquaria* (2004) de Flávia Moraes.

PALAVRAS-CHAVE: utopia, distopia, ecologia da mente, ecotopia, ecodistopia, Ficção Científica, estranhamento cognitivo, linguagem cinematográfica, gênero cinematográfico

ABSTRACT

IMAGES OF THE ECOLOGICAL CATASTROPHE IN BRAZILIAN SCIENCE FICTION, FROM "PARADA 88: O LIMITE DE ALERTA" TO "ACQUÁRIA"

Luca Alverdi

The main goal of this dissertation is to provide evidence that Brazilian *Science Fiction* cinema is capable of bringing *ecologic utopia* (or *ecotopia*) into perspective, in an original and singular way, by using its direct opposite - *ecologic dystopia* (or *ecodystopia*). The secondary goal will be to evaluate the impact this particular *genre cinema* has in developing a new ecological mentality on the spectator. Two films have been chosen for this purpose: *Parada 88: O Limite de Alerta* (1978) by José de Anchieta and *Acquaria* (2004) by Flávia Moraes.

KEYWORDS: utopia, dystopia, ecology of mind, ecotopia, ecodystopia, Science Fiction, cognitive estrangement, cinematographic language, cinematographic genre

ÍNDICE

Considerações Prévias	1
Capítulo 1. A Utopia na Ficção Científica Cinematográfica.....	2
1. 1. O nascimento da utopia.....	2
1. 2. O paradigma originário da utopia	4
1. 3. As metamorfoses da utopia.....	6
1.4. Eutopia e distopia: duas figuras de um único género literário.....	15
1.5. Utopia e Ficção Científica.....	20
1.6. A utopia cinematográfica	27
1.7. A utopia na Ficção Científica cinematográfica.....	38
Capítulo 2. A Distopia Ecológica no Cinema Brasileiro de Ficção Científica.....	44
2.1. O Brasil: Utopia, Novo Mundo, País do Futuro e F.C.	44
2. 2. A valença utópica da ecologia: rumo a uma ecologia da mente.	50
2. 3. Parada 88: a ecodistopia de alerta.....	54
2. 4. Acquaria: a ecodistopia crítica.....	61
Conclusões.....	69
Referências Bibliográficas.....	72

CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS

Para concretizar os objetivos propostos, no primeiro capítulo da presente dissertação são oferecidas umas definições conceptuais dos géneros literários da *utopia* e da *Ficção Científica*. Bronislaw Baczko ressalta o carácter multiforme e polissémico da *utopia*, que mantém «relações múltiplas e complexas com as ideias filosóficas, as letras, os movimentos sociais, as correntes ideológicas, o simbolismo e o imaginário coletivos.»¹ Por sua vez, Vita Fortunati, coordenadora do projeto europeu *Interfacing Sciences, Literature and the Humanities*, e diretora do *Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Utopia* da Universidade de Bolonha, relembra-nos que a *utopia* transforma-se de uma a outra época não somente em resposta à mudança dos critérios estéticos, mas também devido às posições ideológicas de autores diferentes e subsequentes. Nesta perspetiva, o estudo da relação entre emissor (o autor) e recetor (o seu leitor hipotético) ganha especial interesse, podendo-se assim investigar sobre o fenómeno mediante o qual uma mudança na perspetiva ideológica veiculada por uma determinada obra utópica, produz ao mesmo tempo uma mudança no “horizonte de expectativas” do leitor, e na sua receção daquele texto². As teorias da receção evidenciam que a receção dum texto consiste numa relação dialógica entre autor, obra e leitor, defendendo a tese da importância deste último na coprodução de significados³. Hans Robert Jauss, um dos principais expoentes da Estética da Receção, afirma:

A obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe o seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então - e não antes disso - colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores.⁴

Reconhecendo ao texto utópico o particular estatuto dum artefacto histórico que pode implicar diretamente com o plano da criação da sociedade e, procurando evitar apresentar apenas uma conceção abstrata do género da *utopia* literária, nas páginas que se seguem iremos portanto definir as suas características principais, os seus aspetos formais e as suas estratégias retóricas específicas em constante relação com os diferentes contextos da sua história secular. Por meio da análise

¹ BACZKO, Bronislaw (1985). ‘Utopia’. In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. 5. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, p. 346.

² FORTUNATI, Vita (2000). ‘Utopia as a Literary Genre’. In: *Dictionary of Literary Utopias*, FORTUNATI, Vita e TROUSSON, Raymond (orgs.). Paris: Champion, p. 636.

³ Segundo a teoria da *Estética da Receção*, quando uma obra entra em fusão com o “horizonte de expectativas” do leitor, a sua compreensão daquele texto propicia a formação dum novo horizonte. Completando a combinação receção-efeito, a literatura consegue participar assim à construção do indivíduo enquanto membro de uma sociedade.

⁴ JAUSS, Hans Robert (1994). *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Série Temas, v.36. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, p. 28.

diacrónica, estaremos habilitados também a apresentar as provas da interferência, da contaminação, da confusão e da sobreposição entre a *utopia* e o outro género literário, por muitos estudiosos considerado como o seu verdadeiro continuador: a *Ficção Científica (F.C.)*. Um rápido *excursus* na história da evolução da linguagem cinematográfica irá salientar os principais dispositivos e as estratégias retóricas que permitem a representação fílmica de ambos os géneros. Por conseguinte, iremos propor a definição de *F.C. utópica* para identificar um sub-género cinematográfico capaz de oferecer ao espectador a evidência de mundos ficcionais epistemologicamente consistentes e coerentes, os quais podem passar a integrar o seu pensamento, a influenciar a sua consciência, e a modificar a sua relação com o mundo real.

No segundo capítulo, iremos salientar as razões socioculturais pelas quais o cinema brasileiro de *F.C. utópica* consegue perspetivar de forma original a *utopia ecológica* (ou *ecotopia*), através da representação do seu oposto, isto é, a *distopia ecológica* (ou *ecodistopia*). Como estudo de caso foram escolhidos os dois filmes *Parada 88: O Limite de Alerta* (1978) de José de Anchieta, e *Acquaria* (2004) de Flávia Moraes. O primeiro, devido à valença utópica fundamental da problemática ecológica na época da forçada modernização do Brasil, imposta pelo governo militar. O segundo, por refletir as características das preocupações ecológicas de um país onde ainda está em curso um processo de consolidação identitária e que, ao mesmo tempo, está a tornar-se rapidamente numa superpotência global. Através da análise das características discursivas e iconográficas das duas obras, bem como da receção que encontraram em diferentes contextos históricos, iremos propor uma avaliação dos efeitos performativos do género da *F.C. utópica*, no que diz respeito à possível evolução duma consciência ecológica por parte do espectador.

1. A UTOPIA NA FICÇÃO CIENTÍFICA CINEMATOGRÁFICA.

1.1 *O nascimento da utopia.*

Entre o fim do século XV e o princípio do XVI, numa época em que o homem voltava a ser aquela “medida de todas as coisas” já preconizada por Protágoras, abriram-se simultaneamente múltiplos campos geográficos e intelectuais para a cultura europeia. Em 1516 o humanista inglês Thomas More, claramente influenciado pela leitura da *República* de Platão, e pela tradução de grego a latim de um diálogo de Luciano de Samósata que o próprio tinha operado em conjunto com Erasmo de Roterdão, publicou em Louvain o *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam*

festivus de optimo rei publicæ statu deque nova insula Utopia, vulgarmente conhecido como *Utopia*. Nesta obra ficcional o autor encontra-se com o explorador português Raphael Hythlodæus, uma personagem que representa a vanguarda dos descobridores latinos daquela época. More e Hythlodæus começam por debater sobre a paz humana, o poder político e a melhor vida em sociedade e, logo a seguir, o navegador relata uma extraordinária experiência vivida como acompanhador do florentino Amerigo Vespucci nas suas recentes viagens à América do Sul. Na última expedição, em vez de regressar logo à Europa com Vespucci, permanecera no pequeno forte construído em Cabo Frio, na Terra de Vera Cruz. Daí, partiu novamente pelo “Novo Mundo” afora: foi mesmo assim que se deparou com a ilha de *Utopia*, onde passou cinco anos de vida. O monólogo em que o explorador português descreve as características de retidão inexorável da sociedade utopiana, fixou profunda e longamente na cultura ocidental o nome daquela ilha como sinónimo duma sociedade perfeita: reinam nela a liberdade e a igualdade, a paz e a ordem, a justiça e a lei. O Estado, instância separada da sociedade e das igrejas, estabelece a propriedade comum dos bens, não envia os seus cidadãos à guerra, procura dissolver as diferenças e fomentar a igualdade, promove o desenvolvimento cultural e artístico de todos os seus habitantes. Em *Utopia* vigora a democracia direta, fundada na vontade coletiva e guiada por homens virtuosos, e reina a tolerância religiosa: «Não existe república mais digna deste nome», afirma Hythlodæus. De facto, *Utopia* prestou-se desde a sua publicação à função de novo instrumento crítico para discutir a organização social europeia numa época de mudanças radicais, afirmando-se como a obra epónima e paradigmática dum novo género literário⁵.

Paulatinamente, a obra de More veio a ser considerada como um precedente por quantos acreditavam que a superação dos defeitos do “contrato social” pudesse levar à perfeição das sociedades humanas e, por conseguinte, chegou a batizar também o surgimento duma nova conceção filosófica e política que coloca no seu cerne a vontade civilizatória, dentro de uma visão da história completamente antropocêntrica, linear e benigna. *Utopismo* é o termo substantivo geral definidor do conteúdo dessa forma de pensamento, que está na origem e permeia diversas formas de ação social e de expressão cultural. Entre estas últimas, a *utopia* literária constituiu o lugar privilegiado pela expressão duma dialética teórico-pragmática, onde o texto é inspirador de novas práticas sociais, as quais, por sua vez, inspiram novos textos e códigos escritos de conduta e de ação

⁵ Num curto espaço de tempo, sucederam-se *utopias* como *Wolfaria* (1521) de Johann Eberlin von Günzburg, *Rejoj de Príncipes* (1529) de Antonio de Guevara, *La Città Felice* de Francesco Patrizi (1553), *Commentariolus* (1555) de Kaspar Stiblin, *La Repubblica Imaginaria* (1591) de Ludovico Agostini, *Ilha dos Hermafroditas* (1605) atribuída a Artus Thomas, *Reipublicae Christianopolitanae Descriptio* (1619) de Johann Valentin Andreae, *Civitas Solis Poetica: Idea Reipublicae Philosophicae* (1623) de Tommaso Campanella, *Nova Atlantis* (1624) de Francis Bacon (que veicula pela primeira vez a convicção de que a felicidade humana depende dos avanços científicos), etc.

utópicas. Assim, este género começou a apresentar obras que se assemelham mais a tratados legislativos e a projetos de reforma social, como por exemplo *Oceana* (1656), de James Harrington (que idealiza o regime constitucional da Repubblica di Venezia), o *Código da Natureza* (1699) de Morelly, *Télémaque* (1699) de Fénelon etc. E, em épocas diferentes, também textos de autores como Rousseau, Owen, Fourier e Marx foram incluídos numa categoria chamada de *teoria social utópica*, a qual inspirou a criação de comunidades modelo cujo propósito era mesmo tentar fazer coincidir a *utopia* com a história.

1.2 O paradigma originário da utopia.

A consciente idealização das condições da vida material parece ser uma constante antropológica em todas as épocas históricas, cuja expressão encontra-se já na antiguidade clássica em vários mitos ambientados no passado como o Reino de Saturno, a Atlântida, o Paraíso Perdido, a Idade do Ouro, a Arcádia, etc., em fábulas deslocadas em lugares exóticos e maravilhosos como a Longínqua Thule, os Campos Elísios, as Ilhas Afortunadas, etc., e numa multidão de obras literárias tão distintas quanto a *Bíblia*, *Os Trabalhos e os Dias* de Hesíodo, a *República* de Platão, a *Cidade de Deus* de Santo Agostinho, o *Cândido* de Voltaire, o *Manifesto dos Plebeus* de Babeuf, a *Crítica do Programa de Gotha* de Marx, etc. Na opinião de Arrigo Colombo, mesmo esta pluralidade de manifestações revelaria a existência daquele que o próprio define como:

[...] o projeto da humanidade inteira, a sua protensão à justiça, [a partir] de uma condição de injustiça e indigência e opressão, a qual é a condição popular desde sempre.

Colombo, figura central do *Centro interdipartimentale di Ricerca sull'Utopia* da Universidade de Lecce, refere-se nesta citação exatamente à *utopia* como conceito denominador do processo de libertação da humanidade, visto como um projeto popular implícito que:

[...] se explicita na história através dos movimentos de salvação: o messianismo hebraico, o cristianismo, o milenarismo, a heresia medieval e moderna. Entra por fim definitivamente na história, com a Revolução inglesa, com o moderno processo de libertação. É o projeto da sociedade justa e fraterna, o projeto de sempre da humanidade, da história humana; que move a história inteira [...].⁶

Na história desta perene volição de sonhar um mundo melhor, *Utopia* de Thomas More representou uma novidade epistemológica absoluta: a sua descrição duma sociedade “outra” num lugar “outro” conseguiu emancipar-se completamente - pela primeira vez na cultura europeia - em

⁶ COLOMBO, Arrigo (1993). *Utopia e Distopia*. Bari: Edizioni Dedalo, pp. 13-14.

relação ao sagrado e ao mito. Segundo Baczko, More e Hythlodæus são filósofos e ideólogos que inventam conceitos e representações unicamente mediante o trabalho intelectual deles. São por isso comparáveis com a personagem de Utopus, o legislador e arquiteto que construiu a ilha de *Utopia* cortando o istmo que antes a ligava ao continente, e fazendo dela uma «obra puramente humana e racionalmente construída»⁷. Vale a pena lembrar que a afirmação da dignidade do ser humano, celebrado como *homo faber* capaz de gerir e determinar por si próprio o seu destino, a fé ilimitada no fazer e no agir, a centralidade da razão contra os abusos da tradição e do princípio de autoridade (*'ipse dixit'*), a inovação tecnológica que realiza o desejo humano de dominar a natureza, já são todos elementos distintivos da *Accademia neoplatonica di Firenze* (1459). Thomas More, então juiz membro da *Commission of Peace* de Londres, especula sobre todos os temas que dizem respeito à vida social por meio daquela profunda análise histórica, política, filosófica, artística e científica que caracteriza a cultura do Renascimento. Cria racionalmente uma sociedade perfeita situada ainda nesta terra e contemporânea à sua, embora numa ilha distante e desconhecida. Por fim, organiza este mundo ideal em forma de romance para o poder apresentar ao círculo internacional de humanistas do qual ele próprio é membro. O livro *Utopia* mistura assim factos vividos pelo autor e outros personagens reais com factos e personagens ficcionais, apresenta *parerga* verídicos e outros caricaturais, combina o diálogo filosófico com o relato de aventura, emana uma aura poética e até profética, sendo unificado estilisticamente mediante o recurso a um tom irónico, derivado de Luciano de Samósata e caro também ao autor de *Elogio da Loucura*, que sugere ao leitor a convivência entre autor e ideias enunciadas. Na opinião de T. S. Dorsch, em virtude de uma *conventio* que lhes permitia saborear e decifrar todas as alusões eruditas e lúdicas à cultura grega e latina, bem como à história da Inglaterra e da Europa no século das grandes navegações, Erasmo, Peter Gilles e Guillaume Budé «se renderam ao espírito de fantasia e comédia, e tiraram de entre as linhas o que era para ser tomado a sério. Eles leram Utopia como leram Luciano»⁸.

Com efeito, o paradigma racionalmente construído da alteridade social utopiana, embora fictício, apresenta-se como a crítica severa e realística de um sistema económico baseado na concentração de riqueza nas mãos de poucos, definido por Hythlodæus (o *alter ego* utópico do autor) como injusto e insustentável por natureza. Opondo-se à pobreza e à injustiça, à corrupção e à desordem, à adulação e à mentira, More volta-se para a dignidade do trabalho e propõe no seu livro o planeamento da produção económica e a distribuição igualitária dos bens, imagina a organização

⁷ Ibid., pag 344.

⁸ DORSCH, T. S. (1967). *Sir Tomas More and Lucian: an interpretation of Utopia*. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, CCIII, p. 350.

do tempo livre como momento não apenas de lazer e entretenimento, mas de dedicação à ciência e às artes, para que os homens possam viver segundo a razão e em harmonia com a natureza. Na altura da publicação de *Utopia*, a Europa inteira era sacudida pelo confronto entre a Reforma protestante e a Contra-Reforma católica. Na Inglaterra, acompanhando a ascensão ao trono da monarquia absoluta dos Tudors, facções políticas opostas digladiavam-se no Parlamento como no campo de batalha. O povo inglês experimentava naquela época a primeira transição para o modo de produção capitalista, e a política dos *enclosures* causava uma crescente pobreza e migrações forçadas para as cidades. More, delineia então aquele exemplo contrafactual de perfeita harmonia e justiça social mediante uma contraposição explícita com a esqualidez da realidade histórica do seu próprio âmbito empírico, isto é, declarando a impossibilidade de alcançá-lo na vida real. Deriva daí a definição da *utopia* como “espelho invertido da realidade”, repetida por vários estudiosos. Neste sentido, Cosimo Quarta, cofundador e diretor do *Centro Interdipartimentale di Ricerca sull’Utopia* da Universidade de Lecce, sustém que a realidade histórica concreta constitui sempre a verdadeira marca de origem de qualquer tipo de *utopia*:

A consciência utópica, ainda antes de se tornar numa consciência projetual, manifesta-se como consciência crítica, isto é, como consciência da inadequação e insuficiência da realidade efetiva, no que respeita aos princípios da razão. A utopia é, por um lado, consciência de um mundo que procede absurdamente, de uma condição humana dilacerada e, do outro, é consciência que anela à viragem daquele mundo e daquela condição. Invertam a utopia e encontrarão a realidade efetiva em toda a sua trágica absurdidade.⁹

1.3 As metamorfoses da utopia.

Com base na análise do paradigma moreano, podemos então considerar a oposição filosófica entre realismo e idealismo, entre as condições reais e as condições ideais de existência humana, como a dicotomia fulcral que a *utopia* representa. A respeito, o sociólogo Karl Mannheim evidenciou que a narrativa utópica espelha sempre um jogo dialético que faz intervir quer no plano da trama quer no do discurso, valores simbólicos ou complexos de ideias contrárias, colocando em posição de antagonismo os valores ou as ideias que são dominantes numa dada formação social (designadas como *ideologia*) e os valores ou ideias alternativos que visam derrogar aqueles (os quais configuram uma *utopia*):

⁹ QUARTA, Cosimo (1993) ‘Paradigma, ideale, utopia: tre concetti a confronto’. In: *Utopia e Distopia*. COLOMBO, Arrigo (org.). Bari: Edizioni Dedalo, p. 194.

Só se designarão com o nome de utopias, aquelas orientações que transcendem a realidade, quando, ao passar ao plano da prática, tendam a destruir, seja parcial ou totalmente, a ordem de coisas existente em determinada época.¹⁰

Com efeito, na passagem entre os séculos XVIII e XIX a *utopia* deixa de ser somente um *gênero* literário, um jogo intelectual para eruditos, e torna-se num projeto de reforma global, fundamentado em precisas teorias filosóficas, científicas e sociais. O *iluminismo*, através dos seus ideais de “*liberdade, igualdade e fraternidade*”, apresenta a proposta de um novo Estado e de uma Humanidade renovada. Sob a influência da concepção de indefinida perfetibilidade do espírito humano avançada por autores como Fontenelle, Turgot e Condorcet, e dos avanços da ciência e da técnica que caracterizam a Primeira Revolução Industrial, há um reposicionamento e uma “positivação” também do *utopismo*: a *utopia* designa agora uma possibilidade concreta e objetiva, cuja realização é considerada quase inevitável, inscrita como é na marcha progressiva da história. Raymond Trousson, autor de artigos e livros sobre a história do gênero utópico e organizador, junto a Vita Fortunati, do *Dictionary of Literary Utopias* (2000), sustem que o resolutivo otimismo utópico produziu também o surgimento do novo sub-gênero literário chamado *ucronia*, isto é, a viagem a outro tempo, uma nova categoria introduzida em 1771 por L.S. Mercier. Na opinião de Trousson, o romance *L’An 2240* representa uma “viragem copernicana” na história da *utopia* literária, pois Mercier não se limita a propor uma hipótese histórica alternativa como os predecessores (aquele “possível lateral” referido por Ruyer, do qual falaremos mais tarde): o autor pretende mesmo antecipar com a sua narração o real porvir histórico.

Isso porque o tempo de *L’An 2240* já não é um tempo “insular”, aquele da história fictícia da sociedade utopiana: na obra de Mercier, o mundo inteiro seguiu a mesma evolução, a utopia universalizou-se. A utopia já não é fora do mundo, perdida numa geografia fabulosa; é o mundo que de certa forma “utopizou-se” ou que, mais exatamente, realizou as promessas contidas nas suas evoluções anteriores. Eis o que a epígrafe da novela, retirada de Leibniz, proclama: “O presente está grávido do futuro”.¹¹

Assim, a partir de 1771, o racionalismo e o experimentalismo científico passam a integrar definitivamente o gênero da *utopia* literária. O progresso científico e tecnológico torna-se no elemento fulcral das obras seguintes a *L’An 2240*: na cidade utópica todo o trabalho material será entregue às máquinas, deixando aos homens o tempo para cultivar o espírito e o corpo; a natureza estará completamente subjugada; as doenças estarão vencidas e a morte deixará de ser um enigma doloroso; sofrimentos e terrores, crueldades e acasos estarão completamente eliminados. É mesmo

¹⁰ MANNHEIM, Karl [1936] (1960). *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge*. London: Routledge & Kegan Paul, p.173.

¹¹ TROUSSON, Raymond (1993). ‘La distopia e la sua storia’. In: *Utopia e Distopia*, COLOMBO, Arrigo (org.). Bari: Edizioni Dedalo, p. 21.

esta tendência utópica “positiva”, cuja manifestação se encontra também na obra de Júlio Verne, que contribuirá, pelo menos até às primeiras décadas do século XX, à constituição dum novo género literário chamado de *Ficção Científica*.

Ao longo de todo o século XIX, diante das graves crises e atrozes desigualdades geradas pela Segunda Revolução Industrial, o *utopismo* conhece um grande desenvolvimento e uma intensa popularização, como testemunham o *socialismo utópico* e os *falanstérios* de Charles Fourier, as críticas de Robert Owen e as cooperativas por ele fundadas, a *Viagem à Icária* (1840) de Étienne Cabet, as anarquias de Proudhon e Bakunin e as obras que Considernut, Lizardi, Marx, Rodhokanti, Zea e muitos outros dedicaram à formulação de projetos de sociedades ideais. Com a difusão do *socialismo*, a nova prática política organizada que visa diminuir a distância entre a “*cidade ideal*” e a real, a *utopia* passa a ser encarada como uma ameaça pelos poderes vigentes, e a ser censurada enquanto perigosa ilusão. É neste contexto que se manifesta a famosa polémica travada por Karl Marx e Friedrich Engels contra o *socialismo utópico*, considerado por eles uma espécie de caricatura daquele que os próprios definem como *socialismo científico*. Para os dois fundadores do *materialismo histórico*, o primeiro representa uma sabedoria somente afetiva e parcial, expressão do imaginário das classes oprimidas, enquanto o segundo assenta no conhecimento da causa material (económica e social) da opressão: o modo de produção capitalista, determinado pela propriedade privada dos meios sociais de produção. Por conseguinte, para Marx e Engels a *utopia* não é outra coisa senão um pressentimento ou uma prefiguração de um saber sobre a sociedade que o *marxismo* resgata no plano de uma efetiva *ciência da história*, configurando-se como amadurecimento racional da sabedoria e da prática política do proletariado, até ao conseguimento da sua completa emancipação revolucionária.

Ainda mais demolidora é a crítica avançada por autores conservadores como Durkheim e Sombart, para a os quais o *utopismo* é um miserabilismo nascido do medo da proletarização, uma quimera e uma loucura gerada por um excesso pernicioso de imaginação. O *antiutopismo* deles baseia-se na doutrina filosófica, sociológica e política do *positivismo* - segundo a qual a sociedade humana é regulada por leis naturais, invariáveis, independentes da vontade e da ação humanas - que conduzem à conclusão epistemológica de que a metodologia das ciências sociais tem que ser idêntica à metodologia das ciências naturais¹². Mas a contestação principal que o *cientificismo* move à *utopia* aponta para a sua alegada irrealizabilidade. Esta crítica pressupõe, em primeiro lugar, a

¹² Entre as leis naturais da sociedade que seria vão, ilusório, anticientífico - isto é, utópico - querer transformar, Durkheim cita por exemplo a desigualdade social, escrevendo em *Sobre a divisão do trabalho social* (1893) que as sociedades «são constituídas, não por uma repetição de segmentos semelhantes e homogêneos, mas por um sistema de órgãos diferentes, onde cada um tem um papel particular, sendo eles mesmos formados de partes diferenciadas». DURKHEIM, Émile. [1893] (1960). *De la division de travail social*. Paris: PUF, p. 342.

completa identificação do *possível* com o *provável* e, secundariamente, a convicção de que a história abriga um único *possível*: desejar o fim da propriedade privada seria, portanto, tanto antinatural e absurdo quanto almejar a fonte da eterna juventude.

No entanto, significativamente, também o género literário da *utopia* começa a ser desafiado com sempre maior frequência por obras de ficção que problematizam os graves custos humanos e sociais implicados na realização das sociedades utópicas. Com efeito, a partir da publicação em 1607 de *Mundus Alter et Idem* de Joseph Hall, já tinha começado a história de um sub-género literário, derivado da *utopia*, por muito tempo definido como *antiutopia*. A obra de Hall constitui uma crítica satírica, irónica e destrutiva da sociedade londrina que, a partir de uma concepção próxima ao *neoestoicismo* de Justus Lipsius, desmente o modelo de perfeitibilidade utopiano afirmando com desesperante lucidez que a natureza dos seres humanos é essencialmente má¹³. A *antiutopia* caracteriza-se assim desde o seu nascimento pela paródia das estratégias retóricas específicas da *utopia*, operada com o propósito de denegrir e condenar esta última como nefasta. Segundo Trousson, ao longo do século XVIII as obras de autores como Mandeville, Swift, Prévost, Tiphaigne e De Sade permanecem como exceções isoladas do contexto, em que o realismo, o pessimismo, o individualismo e o ceticismo se opõem em várias formas à crença generalizada de que o poder das instituições ou a virtude derivada de um recuperado “estado de natureza” consigam operar no espírito humano aquela profunda mutação que por si só possibilitaria a construção da “cidade ideal”¹⁴. Mas, em 1846, *Le monde tel qu’il sera* de Émile Souvestre representa pela primeira vez a *utopia* como o seu oposto, isto é, como um sistema baseado na utilização de todos os recursos científicos - a química, as drogas, várias formas de condicionamento psicológico e social - para induzir os indivíduos a aceitarem sem protestos aquele mundo totalmente desumanizado que já os tecnocratas organizaram previamente para eles. A *distopia*, enquanto “espelho invertido” da *utopia*, representa o máximo possível de distorção e de negação (tal é o significado do prefixo grego “dys”) duma sociedade feliz, justa e fraternal: Trousson considera portanto *Le monde tel qu’il sera* como o precursor da *distopia* moderna, pela sua absoluta rejeição do mito do progresso, e pelo alerta de que as ciências e as técnicas, ao invés de libertarem o indivíduo como em *Icária* de Cabet, são destinadas a alterar profundamente a própria natureza humana. Nas palavras dele, a *distopia* nasce justamente na metade do século XIX:

¹³ Mesmo a propósito da obra de Hall, em 1952, os editores Glenn Negley e J. Max Patrick irão sugerir o termo *distopia* para definir, se não uma contraposição à *utopia* em si, o resultado trágico da sua realização definitiva: «The Mundus Alter et Idem is utopia in the sense of nowhere; but it is the opposite of eutopia the ideal society: it is a dystopia, if it is permissible to coin a term». NEGLEY, Glenn e PATRICK, J. Max. (1952). *Quest for Utopia*. New York: Henry Schuman, p. 248.

¹⁴ O abade Prévost em *Le Philosophe anglais ou histoire de Cleveland* (1731-1739) e Tiphaigne de la Roche em *Histoire des Galligènes* (1765), descrevem as desventuras de pequenos grupos de indivíduos refratários à sociedade utópica, antecipando assim um procedimento típico da *distopia* moderna.

[...] pelo terror suscitado da possibilidade do maquinismo, pelas ciências e pelas técnicas; pela expansão de um materialismo sem alma que põe em questão o significado de uma civilização erguida à custa do humano, e que alcança a felicidade através da perda da consciência e da mecanização dos comportamentos.¹⁵

Numerosas *distopias* reforçam nas décadas seguintes as ideias de que o desenvolvimento das ciências e das técnicas conduz a um bem-estar passivo e paralisador, e de que a nivelção dos indivíduos os torna inaptos a dirigirem o seu próprio destino.¹⁶ É o caso de salientar que, pelo facto de todas estas distopias estarem situadas no futuro, são consideradas pelos estudiosos também como manifestações embrionárias do género da *Ficção Científica*. A passagem do século XIX ao século XX apresenta-se então como uma época de desilusão, caracterizada por um aumento do ceticismo face ao sonho político e institucionalista dos utopistas. Em *The New Utopia* (1891), conto satírico do humorista Jerome K. Jerome, a igualdade entre os seres humanos é conseguida unicamente mediante uma operação de cirurgia cerebral. Hippolyte Verly denuncia em *Les socialistes au pouvoir* (1898) uma sociedade igualitária mas atrofiada pela uniformidade, e conclui afirmando que «o regime socialista é inconciliável com a liberdade e a dignidade humana». Para além do pressentimento da falência da ideia de progresso através do avanço científico, também a *psicanálise* e o *darwinismo* contribuem ao declínio da *utopia* positiva. Em primeiro lugar, o sucesso da *teoria da evolução* motivou o surgimento de correntes nas ciências sociais baseadas na tese das diferenças raciais e civilizacionais entre os seres humanos. Por outro lado, em *O Mal-Estar da Civilização* (1930), Sigmund Freud apresenta a tese de um antagonismo intransponível entre as exigências da pulsão congénita e as da civilização. Freud defende que o egoísmo e a agressividade fazem parte da natureza humana, sendo qualquer forma de sociedade - e especialmente aquelas que se opõem à propriedade privada - inevitavelmente repressiva.

Sem abandonar o terreno do materialismo histórico marxista, o filósofo Ernst Bloch procurou reavaliar a *utopia*, analisando os fundamentos ontológicos, os mecanismos gnosiológicos e os efeitos histórico-culturais do *utopismo* nas duas obras capitais o *Espírito da Utopia* (1918) e *O Princípio Esperança* (1953-1959). Na sua conceção, o “*Geist der Utopie*” caracteriza-se como uma abertura ao *futuro*, e às possibilidades do *novum* e do *bonum* que lhes são implícitas. Para Bloch, o homem não seria só o produto do seu próprio ser, mas estaria ainda dotado de um “excedente”, de

¹⁵ Ibid., p. 27.

¹⁶ Entre as principais, podemos citar: *Vril - The Power of the Coming Race* (1871) de Edward Bulwer-Lytton, *Erewhon* (1872) de Samuel Butler, *L'An 330 de la République* (1894) de Maurice Spronk, *L'Anno 3000* (1897) de Paolo Mantegazza, *Histoire de quatre ans 1997-2001* (1903) de Daniel Halévi. No célebre conto “The Machine Stops” (1912) de E.M. Forster, o homem, refugiado no sub-solo terrestre, tornou-se totalmente dependente da máquina, ao ponto de deificá-la. Neste conto breve, lê-se: «“The Machine”, they exclaimed, “feeds us and clothes us and houses us; through it we speak to one another, through it we see one another, in it we have our being. The Machine is the friend of ideas and the enemy of superstition: the Machine is omnipotent, eternal; blessed is the Machine”».

um “princípio de esperança”, que se concretiza nas *utopias* sociais, económicas e religiosas, e que se expressa sobretudo nas artes e especialmente na música. Derivando de Sigmund Freud a categoria do *sonho*, assim como a sua extensão do campo da análise terapêutica àquele da análise cultural, Bloch associa a *utopia* com o *sonho diurno*, isto é, com o elemento inconsciente que é inerente à vida desperta:

O ponto de contacto entre sonho e vida, sem o qual o sonho produz apenas utopia abstrata e a vida, por seu turno, apenas trivialidade, apresenta-se na capacidade utópica colocada sobre os próprios pés, a qual está associada ao possível real. Uma capacidade que, guiada pela tendência, supera o já existente não só na nossa natureza mas também no mundo exterior em processo como um todo. Com isso, aqui teria lugar o conceito de utópico-concreto, apenas aparentemente paradoxal, ou seja, um antecipatório que não se confunde com o sonhar utópico- abstrato, nem é direcionado pela imaturidade de um socialismo meramente utópico-abstrato.¹⁷

A excedência de desejo carregada por este *sonho diurno* vai para além do dado presente: é dirigida rumo ao *futuro*, no qual o homem transpõe a imagem da realização daquele desejo que ainda não consegue satisfazer. Este sonho desperto - isto é, a *utopia* - projetando a sua própria imagem no *futuro*, oferece ao ser humano um ponto de partida para a exploração daquela carência exterior. Assim, para Bloch a *utopia* não é “imaginária” enquanto fuga da realidade ou queda no irreal, mas apenas no sentido de “excedente” em relação ao dado exterior imediato. Por conseguinte, não constitui sequer uma impossibilidade: trata-se duma latência que é ao mesmo tempo a possibilidade (Möglichkeit) no *futuro* das nossas aspirações do presente. Na visão de Bloch, o respeito e a salvaguarda de cada potencial humano representam imperativos categóricos. Pois, tudo o que hoje em dia resulta minoritário, ou até marginal, poderia tornar-se importante no futuro, mediante a sua transformação num projeto coerente, racional e realizável. Em conclusão, a *utopia* constitui para Bloch uma categoria fundamental do espírito humano, o qual é dotado da característica essencial de projetar-se continuamente na direção do *novum*, procurando tornar-se no que ainda não é, e ver antes o que ainda não aconteceu: tem portanto uma função claramente heurística¹⁸.

Mas a tendência ao catastrofismo e à crise do humanismo acentua-se com a tragédia da Primeira Guerra Mundial. O surgimento dos sistemas totalitários europeus que a seguem, o horror provocado pelo holocausto nazi e pela experiência concentracionária na União Soviética, a Segunda Guerra Mundial, o holocausto nuclear de Hiroshima e Nagasaki, a Guerra Fria, o controlo exercido pelos *mass media* sobre as sociedades modernas, representam somente alguns dos eventos que podem explicar o aniquilamento da confiança no porvir histórico, concebido a partir da segunda metade do século XX sobretudo em termos apocalípticos. Poucos são os que até hoje nunca ouviram

¹⁷ BLOCH, Ernst (2005). *O Princípio Esperança*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Contraponto, pp. 145-146.

¹⁸ Neste sentido, n’O *Princípio Esperança*, Bloch chegou a analisar criticamente *utopias* literárias de várias épocas, inclusive uma *antiutopia* e duas *distopias*: *A Fábula das Abelhas* (1723) de Bernard Mandeville, *The Time Machine* (1895) de H. G. Wells e *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley.

falar de *Brave New World* (1932) e de *Nineteen Eighty-Four* (1949), isto é, as duas grandes obras paradigmáticas da *distopia* do século passado: ambas já se encontram plenamente inscritas no género da *Ficção Científica* literária e cinematográfica, beneficiando assim da sua grande popularidade na época contemporânea. Aldous Huxley e George Orwell transmutam aqui todos os elementos de esperança típicos da *utopia* positiva em outras tantas ferozes críticas à crueldade dos sistemas sociais coevos - o capitalismo corporativista e taylorista estadunidense por um lado, e o bloco soviético do outro - que se assumiam naquela época como encarnações reais de ideais utópicos. Por outras palavras, através de *Brave New World* e *1984*, podemos entender a *utopia* e a *distopia* como o resultado de dois procedimentos retóricos que funcionam de forma complementar e simetricamente oposta. Exatamente como no paradigma moreano, o processo de inversão desencadeado pelas narrativas de ambas as *distopias* refere-se diretamente aos ambientes empíricos experienciados pelos dois autores. Porém, na ficção distópica, a “cidade ideal” - pensada e organizada pelos tecnocratas, isto é, os utopistas atuais - transforma-se numa cidade infernal que impede ao ser humano de exercer o seu direito à auto-subjetivação. Denunciando o controlo ideológico imposto por aqueles sistemas autoritários, ambas as *distopias* ressaltam as consequências negativas do descentramento subjetivo, no qual o indivíduo perde os seus eixos identitários e rende-se, sem reflexão, ao império da tecnociência. Segundo o biógrafo Jeffrey Meyers, Orwell assumia de bom grado o rótulo de autor panfletário, escrevendo com o propósito de dirigir um poderoso grito de alerta aos seus contemporâneos - acostumados aos regimes totalitários europeus do século passado e aos horrores da Segunda Guerra Mundial - para que o “sono da razão” não produzisse outros monstros, e fosse impedida a realização prática dos novos pesadelos por ele conjecturados¹⁹. Em contrapartida, na *distopia* orwelliana o modelo antropológico que está na base da *utopia* - isto é, a ideia de perfetibilidade da conduta humana mediante a reorganização da sociedade e do estado - parece mostrar todos os seus limites e esgotar-se definitivamente. Duas décadas mais tarde, n’*A Ordem do Discurso* (1970), Michel Foucault irá manifestar o paradoxo da formação da individualidade moderna: quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito.

Há várias décadas, assiste-se então a um declínio constante da credibilidade das ideologias e dos programas políticos, quer pela constante exposição de fenómenos de corrupção, quer porque as instituições públicas perdem cada vez mais poder em relação aos grandes grupos económicos multinacionais, cujo objetivo é o lucro imediato, em detrimento da justiça social e do meio ambiente. Ao mesmo tempo, o trágico êxito da experiência histórica saída da revolução bolchevique

¹⁹ MEYERS, Jeffrey (1975). *A Reader’s Guide to George Orwell*. London: Thames and Hudson, p. 14.

(a qual também pode ser considerada como uma expressão da *teoria social utópica*, apesar da provável opinião contrária de Marx e Engels) parece ter definitivamente abolido o valor de uso do conceito de *utopia*, hoje em dia encarada pela maioria das pessoas como a mais funesta das ilusões. Quando muito, o termo *utopia* passou a definir no uso corrente algo de inalcançável, quimérico, um constructo social fantasmagórico, sem ancoragem na evidência das leis da vida e da natureza psicossocial humana.

Contudo, a “contracultura” e o ativismo político dos anos 60 do século passado causaram também o aparecimento, na década seguinte, de um corpus de narrativas utópicas influenciadas pela *Ficção Científica*, e escritas sobretudo por mulheres estadunidenses como Ursula K. Le Guin (*The Left Hand of Darkness* - 1969, *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia* - 1974), Marge Piercy (*Woman on the Edge of Time* - 1976) e Joanna Russ (*The Female Man* - 1975). Um dos elementos que aproxima o movimento feminista à *utopia* é o desejo de prefigurar um mundo completamente diferente do presente, capaz de dar voz a valores como o pacifismo, a ecologia e a descentralização do poder. Estas obras afastam-se em muitos aspetos do paradigma utópico clássico, o qual é visto pelas suas autoras como uma manifestação peculiar da cultura patriarcal, e da dominação imperialista ocidental. Tom Moylan denomina estes textos de *utopias críticas*, enquanto expressões do pensamento oposicionista, tanto da situação histórica quanto do género utópico em si mesmo. A *utopia crítica* contesta a noção de *utopia* como projeto social, mas utiliza-a como campo de experimentação de ideias e conceitos novos, não se recusando de retratar também as suas possíveis consequências negativas²⁰. Do ponto de vista formal, a *utopia crítica* aplica estratégias narrativas mais complexas, como a justaposição de mundos eutópicos e distópicos, e apresenta personagens dotadas de maior densidade e duma maior carga de ambiguidade, sobretudo do ponto de vista ético²¹. Por todas as razões acima referidas, Darko Suvin propõe para estas obras a classificação de *eutopia falível*, definida como um novo sub-género no qual o universo ficcional retratado é melhor do que o ambiente empírico do autor, mas se encontra em perigo por causa de contradições internas e forças externas que ameaçam restaurar as diferenças entre as classes sociais, a violência e a injustiça. O protagonista da *eutopia falível* - muitas vezes constituído por um coletivo de indivíduos que partilham os mesmos ideais - luta portanto contra todas estas ameaças, tendo alguma hipótese de ser bem sucedido. Este sub-género configura-se então como uma crítica implícita ao ambiente

²⁰ Pondo em questão as premissas fundamentais da *utopia*, todos estes textos focalizam a presença da diferença e da imperfeição dentro da própria sociedade utópica, representando um tipo de descentramento positivo da consciência individual, que autoriza a coexistência de linguagens diferentes e a emergência de vozes até então consideradas como minoritárias. Enfatizam a necessidade de satisfazer as necessidades individuais, e introduzem uma nova série de preocupações - nossas contemporâneas - como a defesa dos direitos das minorias, das mulheres, do meio ambiente, dos animais, etc.

²¹ MOYLAN, Tom (1986). *Demand the Impossible: Science fiction and the utopian imagination*. New York and London: Methuen, pp. 10-11.

empírico do autor e, ao mesmo tempo, abre uma segunda frente de polémica contra as forças que poderiam provocar a ruína e a involução da sociedade ficcional eutópica²². Este tipo de *utopia* literária - cujas manifestações principais podem ser consideradas *Always Coming Home* (1984) de Ursula Le Guin e, já nos anos 90, várias obras de Kim Stanley Robinson como a trilogia *Red Mars* - conhece uma abrupta interrupção com o advento do "reaganismo", e volta a aparecer com características diferentes no final do século XX. Tom Moylan e Raffaella Baccolini, entre outros, classificam como *distopia crítica* esta nova tendência, que já se encontra totalmente inscrita no género da *Ficção Científica*. As *distopias* futuras aqui retratadas são implicitamente referidas às ruínas sociais produzidas pela hegemonia neoconservadora e ultraliberalista das décadas de 80 e 90, ao surgimento da globalização e dos novos movimentos anticapitalistas globais, ao “choque das civilizações” e às questões abertas pelo 11 de setembro 2001, à crise ecológica, etc. Nestes terríveis universos ficcionais a *utopia* pode surgir como uma encarnação da *última dea* romana, para demonstrar que não tudo está completamente perdido. Mas Baccolini precisa que a *distopia crítica* não é intrinsecamente positiva: «[...] a presença da esperança utópica não significa automaticamente um final feliz. Antes, a conscientização e a responsabilidade individual são os requisitos dos cidadãos da *distopia crítica*»²³. Uma obra frequentemente citada como fundadora deste sub-género é *The Handmaid's Tale* (1985) de Margaret Atwood. Junto com Katherine Burdekin e Octavia E. Butler, Atwood é autora de obras de cunho pós-feminista, que desenham infernos patriarcais de opressão, discriminação e violência contra mulheres e, ao mesmo tempo, expressam desejos e esperanças utópicos pertinentes às mulheres e a outras minorias: gays, latinos, afro-americanos, judeus, etc. O potencial transformador implícito na *utopia* e – como iremos evidenciar – também na *Ficção Científica*, é recuperado e renovado pela *distopia crítica* também de um ponto de vista estilístico: todas as obras das autoras acima referidas, assim como as novas de Ursula Le Guin e de Marge Piercy, caracterizam-se pela contaminação com diferentes géneros literários e pela rejeição de qualquer noção de “pureza” do género, como forma de resistência contra a ideologia hegemónica.

No entanto, na cultura popular, os distopismos catastróficos e totalitarísticos continuaram a proliferar e - frequentemente conjugados com o género da *Ficção Científica* - constituem temas em torno aos quais é hoje possível identificar uma imensa filmografia. Para não falarmos das séries televisivas, da banda desenhada, do vídeo musical, e da multiplicidade de formas assumidas pelo

²² SUVIN, Darko (2003). 'These on Dystopia 2001'. In: *Dark Horizons, Science Fiction and the Dystopian Imagination*, BACCOLINI, Raffaella e MOYLAN, Tom (orgs.). New York and London: Routledge, p. 195.

²³ BACCOLINI, Raffaella (2004). 'The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction'. In: *PMLA*, Vol. 119 No. 3 (May 2004), p. 520.

entretenimento *pop* na presente “sociedade do espetáculo”. Com efeito, no mundo da comunicação contemporânea, a *distopia* tomou o lugar que já foi da *utopia*: a descrição dos pesadelos e das obsessões sobre um futuro aterrador e um universo dominado por significantes e significados alterados substituiu-se quase completamente ao sonho de uma sociedade justa e fraterna. Em contrapartida, a *utopia* sobrevive, quando muito, em operações culturais ou pseudoculturais levadas a cabo pelos media - e variadamente mistificadoras - como a publicidade, a propaganda eleitoral e os cultos *new age*.

1.4 Eutopia e distopia: duas figuras de um único género literário.

Raymond Ruyer foi o primeiro a individuar a *utopia* como *modo* e como *género*, bem como as suas constantes semânticas²⁴. De acordo com a sua célebre definição, a *utopia* como *modo* (ou *utopismo*) consiste *num* «exercício mental sobre os possíveis laterais», isto é, numa especulação sobre a realidade e, a partir disto, na formulação duma crítica e duma hipótese histórica substitutiva. A *utopia* como *género*, por sua vez, é a representação dos mundos imaginários derivados daquela mesma atividade especulativa²⁵. Mundos que, pelo facto de serem alternativos daqueles implicados na realidade, regem-se por princípios coerentes e verosímeis: a partir destas formas sensíveis, já somos habilitados a lidar com um possível apenas insinuado. Segundo Ruyer, a *utopia* pode portanto ter uma “pretensão profética”, sobretudo quando se apresenta sob a forma de “romances de antecipação”, normalmente distópicos²⁶.

A partir do neologismo *utopia*, o *modo* utópico continuou gerando diferentes termos cognatos e outros termos designadores de lugares e tempos idealmente imaginados, com o intuito de auxiliar a compreensão dos princípios fundamentais do *utopismo*. Esses lexemas refletem a contiguidade e, sobretudo, a polarização de ideias contrárias mas dialeticamente interdependentes, através do valor semântico positivo (*eutopia*, *entopia*, *etc.*), ou depreciativo (*antiutopia*, *cacotopia*, *distopia*, *etc.*) dos prefixos atribuídos. Como já vimos, a primeira forma de conjugar tempo e espaço na figura da *utopia* é comumente entendida como uma *eutopia* que implica uma *eucronia*, constituindo-se a *Utopia* moreana como um espaço-tempo ideal. Contudo, de acordo com o gosto pela antinomia e pela antítese que caracteriza o espírito lúdico da cultura renascentista, Thomas More quis explicitar

²⁴ Entre as suas constantes semânticas encontram-se, só para citar as principais, o insularismo, o autarquismo, o dirigismo, o coletivismo, o pedagogismo, o mito da transparência absoluta e a tendência - no que diz respeito à arquitetura - para o geometrismo e o simetrismo formal.

²⁵ RUYER, Raymond (1950). *L'Utopie et les utopies*. Paris: PUF, pp. 9 e 21.

²⁶ *Ibid.*, p. 53.

o traço definidor do seu discurso - que diz respeito ao encontro com a alteridade absoluta - logo no ato de criação do neologismo definidor da sua obra, cunhado a partir da combinação de duas palavras gregas: *outopos* (“não-lugar” ou “lugar nenhum”) e *eutopos* (“bom lugar”). Literalmente, a *utopia* seria então o “bom lugar que não existe”, mas que possivelmente deveria existir²⁷. Um lugar imaginário e a-histórico, perfeito mesmo enquanto avesso ao contexto em que o autor/observador/narrador vive a sua própria realidade empírica. Assim, a antinomia inerente à sua origem etimológica parece gerar *ab initio* aquela polissemia que irá caracterizar o conceito de *utopia* ao longo dos séculos, impedindo até agora - como já foi referido - uma sua definição pacificamente aceite pela comunidade dos estudiosos. Segundo José Eduardo Reis, a formação histórica e culturalmente bem determinada do signo *utopia* (“não-lugar”), associada à época moderna do Renascimento e do Humanismo europeu, passou a nomear uma variável e ampla diversidade de significados de valor instável, até mesmo contraditórios entre si:

Tal instabilidade semântica resulta, em grande medida, de o valor e o sentido da projeção de uma sociedade ideal estarem condicionados por determinações estruturais de vária ordem, desde a erosão histórico-temporal à obsolescência ideológica. Eis a razão por que muitos dos motivos temáticos das utopias (literárias ou programáticas) clássicas, nomeadamente os que dizem respeito à rígida ordenação da vida coletiva e ao fechamento autárquico das sociedades nelas representadas ou concebidas, podem ser contemporaneamente lidos como sendo antiutópicos [...].²⁸

Todos os discursos utópicos são portanto potencialmente reversíveis; parafraseando Ruth Levitas, é como se «o jogo de palavras de Thomas More é transformado no bom lugar que não pode ser lugar e, que ao tentar ser lugar, se transforma no seu oposto, na distopia»²⁹. Darko Suvin salienta que a *utopia* como *género* é uma construção literária que se baseia na descrição sistemática e pormenorizada dum modelo de sociedade radicalmente alternativo ao ambiente empírico do seu próprio autor, representado num movimento de *travelling* em todas as várias instâncias que o constituem (governo, economia, religião, organização militar, educação, etc.):

Utopia operates by examples and demonstrations, deictically. At the basis of all utopian debates, in its opens or hidden dialogues, is a gesture of pointing, a wide-eyed glance from here to there, a “travelling shot” moving from the author’s everyday lookout to the wondrous panorama of a far-off land [...].³⁰

²⁷ Para solicitar ainda mais a imaginação e a cumplicidade dos seus interlocutores, Hythlodæus (literalmente: “especialista em balelas”) joga com o prefixo grego privativo *alfa* [*α*], relatando que a ilha de Utopia é atravessada pelo rio Anidris (“sem água”), que na sua capital Amaurota (a “invisível”), governada pelos Ademos (príncipes “sem povo”), moram os Alaopolitas (cidadãos “sem cidade”), cujos vizinhos são os Achorianos (homens “sem terra”), etc.

²⁸ REIS, José Eduardo (2002), ‘The Gender of Utopia and the Mode of Utopianism’. In: *Cadernos de Literatura Comparada* 6/7: *Utopias*. Porto: Faculdade de Letras Universidade do Porto, pp. 9-30.

²⁹ LEVITAS, Ruth (2003). ‘Introduction: the elusive idea of utopia’. In: *History of the Human Sciences*, vol. 16, No. 1. London, Thousand Oaks, CA and New Delhi: SAGE Publications, p. 3.

³⁰ SUVIN, Darko (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the poetics and History of a Literary Genre*. New Haven, London: Yale University Press, p. 37.

Pelo contrário, não é concedida particular atenção à introspecção e à descrição das características psicológicas das personagens. A estrutura típica de uma *utopia* é inicialmente ancorada no modelo das narrativas de viagem, implicando a deslocação de um viajante a outro espaço no qual, acompanhado por um guia autóctone, pode observar uma sociedade muito melhor do que a sua. Porém, na maioria dos casos, o enredo é limitado a um tempo anterior ou seguinte ao da permanência do protagonista na comunidade utopiana: é como se a personagem do herói, ao chegar, entrasse num universo paralelo caracterizado pela completa suspensão de tempo e ação, no qual todos os elementos já estão perfeitamente dados e nada realmente acontece. Enquanto descrição dum lugar idealmente imaginado, inexistente no mapa do globo, a *utopia* é necessariamente ambientada num *topos* contido (uma ilha desconhecida, um vale perdido). Segundo Suvin, embora formalmente fechada e estruturalmente limitada, a *utopia* é tematicamente aberta e dotada de uma estratégia retórica que aponta diretamente para o *topos* do leitor, causando nele aquele efeito de desfamiliarização ou *estranhamento cognitivo*, que advém pelo contacto com uma hipótese histórica alternativa³¹. Tal estratégia baseia-se principalmente na função exercida pelo viajante/narrador, que atua ao mesmo tempo dentro e fora da *utopia*, representando o ponto de contacto entre duas entidades que não poderiam comunicar de outra forma. Por isso, a sua personagem é frequentemente caracterizada como aquela de um “outsider” em fuga da sociedade à qual pertence, dotado portanto de uma natureza dúplice graças à qual é capaz de identificar-se com a alteridade e integrar-se com ela. O protagonista, desempenhando o papel de mediador entre os dois mundos, acaba por revelar a ambiguidade da relação existente entre a alteridade social utopiana e o mundo real: para poder ser considerada perfeita, a *utopia* deve ser necessariamente confrontada com a imperfeição da realidade histórica³². Desta forma, graças ao enraizamento no campo das possibilidades históricas das condições de vida retratadas, a *utopia* permite o cumprimento de um objetivo cognitivo e reflexivo, induzindo no leitor um movimento de oscilação entre o seu mundo real empírico para o *novum* representado, e do mundo ficcional de volta para o mundo real empírico, de forma a colocar este último numa nova perspetiva. Tentando evidenciar a orientação da *utopia* à responsabilidade individual, o seu chamamento à ação concreta para a transformação da sociedade e, sobretudo, a sua “pretensão profética”, Peter Ruppert esclareceu que a *utopia* é reconhecível pelos seus efeitos performativos em três planos distintos, mas interdependentes: I)

³¹ Ibid., pp. 49-50

³² Este autêntico “choque de civilizações” é representado mediante o diálogo, isto é, o recurso literário dialético por excelência. Contudo, na estrutura do texto utópico podem ser distinguidos pelo menos três diferentes níveis de discurso: o exótico-maravilhoso, o sociopolítico e o prescritivo-normativo: daí, a variedade de reações e possíveis interpretações por parte do recetor/leitor da mensagem utópica, correndo-se o risco da sua não completa descodificação. Por isso, é sobretudo graças ao discurso direto na primeira pessoa singular que o protagonista/viajante/narrador consegue representar a antinomia entre sociedade real e sociedade imaginada, que é sempre inerente ao texto utópico.

cognitivo, pela distensão heurística que opera dos limites familiares do conhecimento do mundo; II) terapêutico, pela resolução imagética em mediar e superar contradições sociais e culturais; III) prospetivo, pela antecipação ou previsão que nela se representa de possíveis desenvolvimentos materiais³³.

Mas a proposta de More revela uma fragilidade fundamental mesmo pelo seu caráter estático: *Utopia* parece situada num presente definitivo, tanto do ponto de vista da cultura como da civilização, implicando uma organização social geralmente rígida. A “*cidade ideal*”, em quase todas as *utopias* que se sucedem ao paradigma moreano, é coletivista: desaparecem a propriedade privada e o dinheiro, para eliminar a desigualdade entre as classes sociais, a competição e a criminalidade. Desaparece a família como núcleo social, e os casamentos estão submetidos a regras destinadas a manter o amor e a sexualidade sob controle. A felicidade utopiana está fundamentada na excelência da legislação, na pedagogia e na educação dos cidadãos segundo a justeza e excelência da lei. A *utopia* instaura portanto uma identificação total entre indivíduo e Estado, ou seja, instaura um consenso perfeito mediante a unanimidade das vontades dirigidas para um mesmo fim. Os dirigentes da sociedade utopiana exercem uma vigilância permanente sobre todos os seus membros mediante dispositivos curiosamente semelhantes ao *Panóptico*, inventado por Jeremy Bentham no final do século XVIII: ao que tudo indica, o equilíbrio e a harmonia da *utopia* dependem unicamente da manutenção do *status quo ante*. Vita Fortunati sustém neste sentido que um dos mais típicos procedimentos do *modo* utópico consiste num movimento dúplice:

[...] um movimento centrífugo de expansão, de alargamento do princípio em que a utopia está fundada; e um movimento de simplificação, de redução, de “*reductio ad unum*” da complexidade do real. Uma razão totalizante apodera-se progressivamente de todos os aspetos do real para os controlar, ordenar, fixar, sem a menor possibilidade de salvação.³⁴

Uma tal radicalidade organizativa, normativa e coerciva acaba por tornar a *utopia* perigosamente parecida com a *distopia*, e é principalmente nesta direção que irão apontar as ferozes críticas e as paródias satíricas dos escritores antiutopistas em todas as épocas. A *antiutopia* está ligada ao reconhecimento do caráter potencialmente totalitário da *utopia*: a inversão, em todos os seus modos retóricos (oposição, contraste, paradoxo, antinomia, antítese, antífrase, oxímoro) é portanto a principal característica do seu código. Para exemplificar, Fortunati observa que na *distopia* do século XX a negação da *utopia* é representada mediante a total ausência de qualquer harmonia entre o homem e o estado, e entre os indivíduos. A partir da oposição total entre o

³³ RUPPERT, Peter (1986). *Reader in a Strange Land: The Activity of Reading Literary Utopias*. Athens: The University of Georgia Press, pp. 15-17.

³⁴ FORTUNATI, Vita (1993). ‘Da Bentham a Orwell: un’utopia panottica del potere’. In: *Utopia e Distopia* COLOMBO, Arrigo (org.) Bari: Edizioni Dedalo, pp. 50-51.

protagonista e o mundo circunstante, a *distopia* introduz os elementos principais da sua narrativa: a ação e o enredo, isto é, o desenvolvimento de uma trama que já não é mais externa ao mundo ficcional representado – como na *utopia* – mas constitui a sua verdadeira essência. Na *antiutopia* moderna, o leitor encontra-se *in media res* dentro de uma *distopia*, cuja consciência crítica é representada pelo protagonista, uma personagem em conflito radical com o regime totalitário que o oprime. Outro elemento que opõe *distopia* e *utopia* é a forte caracterização psicológica do protagonista: é comumente na forma do diário – como em *1984* – que ele vai revelando a dolorosa forma de autoconhecimento que o distingue das outras personagens. O discurso direto na primeira pessoa do singular serve, neste caso, para que o protagonista possa manifestar-se, conforme a estratégia retórica da *sátira*, como uma máscara ambígua, com duas faces, que o autor utiliza para denunciar a absurdidade do mundo utópico retratado. Fortunati escolhe como estudo de caso o célebre *1984*, talvez a maior *distopia* literária moderna, para afirmar que a genialidade subversiva de George Orwell consistiu em descobrir o “calcanhar de Aquiles” do exercício utópico, demonstrando que a longa história das *utopias* pode ser lida como uma operação de remoção e de exorcismo de uma série de elementos controversos que se podem reduzir nos termos de *fisicidade*, *desejo*, *mulher*, *sexo* e *crime*. De facto, a razão renascentista de More, o proto-iluminismo de Bacon, a razão utilitarista de Bentham, revelam todos uma verdadeira fobia pelos aspetos anómalos e irracionais do real. Sobretudo, o grande recalcado da *utopia* é a questão feminina: na *utopia* tradicional, não existe possibilidade nenhuma para a mulher de ultrapassar a condição que a sociedade patriarcal lhe atribui, isto é, a total subordinação ao sexo masculino. Na opinião de Maria Moneti, a *distopia* não constitui apenas a autocrítica de um género literário, a desmontagem e a problematização de estruturas narrativas desgastadas, que já alcançaram o limite da sua produtividade e da sua significatividade: trata-se da verdadeira recusa de um determinado tipo de proposta político-social, e de uma determinada intenção filosófica. Através da *distopia*, o autor *antiutopista* tenciona mesmo rejeitar a *utopia* enquanto tal, reconhecendo nela aquele perigo de atentado à liberdade e à integridade individual humana que a ficção distópica apresenta como já realizado³⁵.

Em conclusão, Vita Fortunati defende a teoria que a *utopia* é um único género caracterizado por duas tendências distintas: a primeira é positiva (ou eutópica) e tem o seu paradigma na *Utopia* de More, que se caracteriza pelo otimismo da crença segundo a qual uma sociedade justa pode mudar a natureza humana; a segunda é negativa (ou distópica) e tem o seu modelo no *Mundus Alter et Idem* de Joseph Hall, que influenciou subsequentemente autores de várias épocas como Jonathan

³⁵ MONETI, Maria (1993) ‘Sul rapporto utopia-distopia’. In: *Utopia e Distopia* COLOMBO, Arrigo (org.) Bari: Edizioni Dedalo, pp. 321-340.

Swift, Samuel Butler, Aldous Huxley e o próprio Orwell. Fortunati evidencia que a representação literária de mundos *antiutópicos* aparece desde as suas origens indissociavelmente ligada à *utopia*; podemos assim falar de um único *gênero* caracterizado por duas veias opostas, e podemos verificar como, ao longo dos séculos, a *antiutopia* instaurou com a *utopia* uma relação dialética, engendrando uma incessante tentativa de desmantelamento das estruturas temáticas e formais da sua predecessora. Fortunati comenta que:

[...]. it is as though there has been a termite eating its way slowly through the insides of Utopia; such is the effect of this parodic intertextuality. In fact, the whole of the antiutopian tradition can be read as a continuous retelling and rewriting of the archetype represented by More's Utopia.³⁶

A *antiutopia*, no entanto, passou a atribuir à *utopia* as características de uma *distopia*, isto é, de um “mau lugar” pior do real, e com este nome acabou por prevalecer sobre a segunda no século XX, e neste começo de século XXI. Lyman Tower Sargent, um dos mais conceituados estudiosos da *utopia*, contou 360 obras literárias publicadas por autores norte americanos só entre os anos de 1990 a 1999 que podem ser definidas como *eutopias*, *distopias*, *sátiras utópicas* e *utopias críticas*: o que prova que o gênero continua vivo, embora em grande parte sobreposto à *Ficção Científica*³⁷.

1.5 Utopia e Ficção Científica.

Apesar da falta de uma sua definição universalmente aceite enquanto gênero literário - dada a enorme variedade e flexibilidade do *corpus* ao qual se refere - a *Ficção Científica* presta-se geralmente a um reconhecimento imediato. É opinião comum que as suas primeiras manifestações podem ser encontradas no romance gótico *Frankenstein: or the Modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley (na verdade, uma narrativa claramente anticientífica), e em contos de Edgar Allan Poe como “The Unparalleled Adventure of One Hans Pfall” (1835), “The Facts in the Case of M. Valdemar” (1845) e *Eureka* (1848). A procura de um certo grau de verossimilhança e de objetividade - garantido pela introdução da ciência como elemento regulador da subjetividade do discurso literário - ressalta logo como elemento distintivo destas obras, assim como de todas as narrativas subsequentes na história da *F.C.* De acordo com o crítico e escritor Sam Moskowitz:

³⁶ FORTUNATI, Vita (2000). ‘Utopia as a Literary Genre’. In: *Dictionary of Literary Utopias*, FORTUNATI, Vita e TROUSSON, Raymond (orgs.). Paris: Champion, p. 637.

³⁷ SARGENT, Lyman Tower (2000), ‘Utopia and the Late Twentieth Century : A View from North America’. In: *Utopia: The Search for the Ideal Society in the Western World* (orgs. Roland Schaer, Gregory Claeys e Lyman Tower Sargent). Nova Iorque & Oxford: The New York Public Library / Oxford University Press, pp. 333-343.

A Ficção Científica é um ramo da fantasia identificável pelo facto de que facilita a ‘deliberada suspensão da incredulidade’ por parte dos leitores, pela utilização de uma atmosfera de credulidade científica para especulações imaginativas sobre física, espaço, tempo, sociologia e filosofia.³⁸

Significativamente, o primeiro autor a representar uma clara ligação entre *utopia*, *distopia* e *Ficção Científica* é Herbert George Wells que, educado como cientista, criou as suas sociedades futuríveis especulando sobre os conhecimentos por ele possuídos sobretudo nas áreas da biologia e da astronomia. Na passagem entre os séculos XIX e XX, as suas obras distópicas *Time Machine* (1895), *When The Sleeper Wakes* (1899), *Modern Utopia* (1905), *Men like Gods* (1923) e *Shape of Things to come* (1933) retratam o desmoronamento da *utopia* positiva num pessimismo biológico e político derivado do darwinismo social, a inversão da apologia oitocentista das máquinas na sua completa rejeição, e o pressentimento do progresso tecnológico como futura fonte de graves ameaças pela liberdade e dignidade humanas. Mas a *F.C.* ficou completamente caracterizada como género - e conheceu a sua primeira popularização - também graças às coevas “viagens extraordinárias” de Jules Verne, inspiradas por uma extrapolação científica mantida dentro de limites bastante estreitos³⁹. De facto, a *F.C.* de autores como Verne é a única herdeira possível das narrativas da “viagem imaginária” - representada quer por *utopias* como o paradigma moreano e *Nova Atlantis* (1624) de Francis Bacon, quer por *antiutopias* satíricas como *Gulliver’s Travels* (1726) de Jonathan Swift - numa época em que, com a decadência dos impérios coloniais e a completa conquista do Oeste americano, já não existia zona inexplorada do nosso planeta onde a alteridade geográfica daquelas localizações fantásticas pudesse ser situada de forma verosímil. Então, a mesma vontade de encontrar o desconhecido e dominar a diferença que levou os europeus à descoberta do *Novo Mundo*, impulsiona agora a cultura ocidental à exploração de novos horizontes e novos campos conceptuais. Em *Da Terra à Lua* (1865) e em *À volta da Lua* (1869), Verne já manifesta explicitamente a consciência de que o espaço sideral constitui a última fronteira. Para além disso, toda a sua copiosa obra associa o progresso tecnológico a uma visão otimista do imediato futuro. Uma tal ligação positiva entre o avanço da ciência e o futuro da humanidade - que Howard Segal define como *utopismo tecnológico (technological utopianism)*⁴⁰ - está na base daquelas *eucronias tecnofílicas* que são comumente associadas à fase inicial do desenvolvimento da *F.C.*, e que irão caracterizar este género pelo menos até ao fim da sua *Golden Age*, isto é, durante toda a primeira metade do século XX.

³⁸ MOSKOWITZ, Sam (1957). *Explorers of the Infinite: Shapers of Science Fiction*. New York: World Books, p.11.

³⁹ Para Louis David Allen, «Estórias Extrapolativas são aquelas que tomam o conhecimento corrente de uma das ciências e projetam logicamente quais podem ser os próximos passos nesta ciência.» ALLEN, L. D. (1976). *No mundo da ficção científica*. São Paulo: Summus, p. 22.

⁴⁰ SEGAL, Howard P. (2005). *Technological Utopianism in American Culture: Twentieth Anniversary Edition*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.

O termo *science fiction* foi utilizado pela primeira vez em 1929 pelo editor Hugo Gernsback no primeiro número da revista *Science Wonder Stories*, mesmo na tentativa de definir aquele tipo de histórias fantásticas e futuristas que fascinavam – conforme o *ethos* típico do *American dream* - os jovens da sua época. Por causa da transformação nos Estados Unidos do *romance científico* europeu - derivado da literatura *mainstream* - numa das formas narrativas típicas da assim dita *pulp fiction* (publicada em revistas de bolso e imprimidas em papel barato), durante muito tempo a *F.C.* foi completamente ignorada pelos estudos académicos⁴¹. É costume datar o começo da sua *Golden Age* em 1937, quando John W. Campbell Jr. assumiu a direção editorial da revista *pulp Astounding Science*. Campbell conseguiu reunir em torno da sua revista a maioria dos melhores escritores de *F.C.* então ativos (L. Ron Hubbard, Clifford D. Simak, L. Sprague de Camp, Jack Williamson, etc.) e, com o intuito de elevar o nível literário dos textos publicados, descobriu e encorajou o talento dos então principiantes Isaac Asimov, Robert A. Heinlein, Lester del Rey, Theodore Sturgeon e A. E. van Vogt. Estes últimos - em conjunto com o britânico Arthur C. Clarke – dominaram a *F.C.* até ao fim da Segunda Guerra Mundial especulando sobre elementos derivados do campo das ciências teóricas e experimentais, como a física, a biologia, a química, a astronáutica e a nascente cibernética. Acompanhando as mudanças do período pós-guerra, nas revistas *pulp* americanas *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* (1949) e *Galaxy Science Fiction* (1950) começou a manifestar-se um primeiro significativo deslocamento da ênfase para ciências sociais e humanas como a história e a sociologia. Encontram naquela altura o favor dos leitores as narrativas de Ray Bradbury (autor em 1953 da célebre novela distópica *Fahrenheit 451*), Philip K. Dick, Damon Knight, e Cordwainer Smith, que trazem para a *F.C.* novas temáticas e novas abordagens. Enquanto na Europa o sucesso da *distopia 1984* decreta o definitivo esgotamento da *utopia* tradicional, nos Estados Unidos a desilusão com a ciência e a desconfiança no progresso derivantes da Guerra Fria determina na *F.C.* o progressivo abandono do *utopismo tecnológico*, em favor de cenários distópicos pré e pós-apocalípticos. As narrativas coevas parecem tentar ultrapassar as incertezas e as inquietações do presente recorrendo também à idealização do passado histórico. Como por exemplo no caso do célebre *Dune* (1965) de Frank Herbert, cuja descrição do planeta desértico e inóspito de *Arrakis* assenta numa retrovisão de sabor nostálgico da cultura e da religiosidade dos Tuaregues. Na Inglaterra da década de 1960, a “contracultura” e as lutas pelos direitos civis representam o contexto

⁴¹ Apesar de ter começado já nas décadas de 20 e 30 a especular sobre temas relevantes e iminentes como a crise energética, a superpopulação, a energia atómica, a radiodifusão de imagens e sons, as máquinas inteligentes, as mutações genéticas e os transplantes de órgãos, etc., a *F.C.* foi longamente considerada pela crítica como um género eminentemente popular, um dos produtos mais vulgares e escapistas das recém nascidas *indústrias culturais*, caracterizado por significados de compreensão imediata, estandardizados e ideologicamente pré-determinados.

que impulsiona o nascimento uma nova corrente literária que volta a aproximar a *F.C.* da literatura *mainstream*, e que podemos definir distópica nos seus traços essenciais. A assim dita *New Wave* da *F.C.*, associada à revista *New Worlds*, é caracterizada pelo experimentalismo estilístico e por uma postura menos ingénua e mais comprometida em relação a questões sociais e políticas. Aprofundando as implicações entre ciência, tecnologia, ser humano e sociedade, as obras de autores *New Wave* como Brian Aldiss, John Brunner e J. G. Ballard passam a tratar também de temas controversos como o uso de drogas, o sexo, a música popular, as religiões orientais, etc. Nomeadamente, Ballard coloca a sua base temática na psicologia do ser humano, abrindo de hora em diante para a *F.C.* as novas fronteiras do espaço interior (*inner space*). Como já referimos, a década de 70 testemunha também o surgimento de um *corpus* de obras que pertencem contemporaneamente quer à *utopia* quer à *F.C.* Com efeito, a *utopia crítica* de autoras como Joanna Russ e Ursula K. Le Guin abrange todos os temas já referidos à *New Wave*, apoderando-se dos dispositivos próprios da *F.C.* para projetar sociedades futuras mais abertas à alteridade, e não mais baseadas na discriminação social, sexual e racial. Mesmo a partir da metade da década de 70, verificou-se uma progressiva sobreposição entre a *Ficção* utópica - nomeadamente na sua figura da *distopia* - e as novas correntes e tipologias da *Ficção Científica*, até ao ponto da primeira não ser hoje considerada por muitos estudiosos outra coisa senão um sub-género da segunda⁴². Finalmente, em 1973, um campo de estudos académicos começou a delinear-se com a fundação da prestigiada revista periódica canadiana *Science Fiction Studies*, e com os trabalhos pioneiros de Darko Suvin.

Data de 1977 a primeira publicação de *Pour une poétique de la science-fiction*, uma recolha de ensaios escritos por Suvin entre 1958 e 1976. Traduzido e publicado em 1979 com o título *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, o livro constitui uma tentativa de interpretação unitária de um *corpus* no qual figuram obras pertencentes quer à *utopia* quer à *F.C.* *Poetics*, a primeira das duas partes em que está dividido, expõe uma fortunada definição de *F.C.* a partir de precisas premissas teóricas, com o propósito de aclarar a retórica própria deste género em termos de convenções, expedientes e artifícios literários. Na segunda parte - chamada *History* - Suvin relata as variações, isto é, as "metamorfoses" (vocabúlo que o próprio autor afirma derivar do materialista Lucrécio) que ocorreram nas formas narrativas da *F.C.* perante os diferentes contextos socioculturais nos quais viveram e operaram os escritores das

⁴²Todavia, Keith Booker precisa que *Ficção* utópica caracteriza-se especificamente pela atenção dedicada à crítica social e política: a sua metáfora primária é a da sociedade como máquina que usa a tecnologia para exercer o controlo total sobre os indivíduos. Portanto, distingue-se da *F.C.* "clássica" pela quase total ausência de outros ícones típicos daquele género, como a espaçonave, o alienígena e o automa. BOOKER, Keith M. (1994). *The Dystopian Impulse in Modern Literature*. Westport, Conn.: Greenwood Press, p. 19.

obras analisadas. Antes de tudo, examinando os dois termos que o definem, Suvin procura reavaliar e requalificar o próprio conceito de *Ficção Científica*. Na concepção dele, a palavra *Ciência* representa um termo elevado, que não se identifica com a tecnologia mas é sinónimo de *conhecimento do homem*. Nesta aceção, *Ciência* aproxima-se ao alemão “*Wissenschaft*” e ao francês “*science*”: são as assim ditas “*science humaines*”, ou “ciências histórico-culturais”⁴³. Ao mesmo tempo, conforme a concepção marxista de história e consciência, para Suvin o termo *conhecimento* é indissociável da capacidade do homem de transformar a sua própria realidade. O outro termo que compõe este binómio é *Ficção*, entendida aqui como elemento de invenção e representação mas, retomando a célebre definição de *utopia* dada por Raymond Ruyer, sobretudo como «exercício mental sobre os possíveis laterais». Suvin alerta que considerar a *F.C.* como um género baseado somente na extrapolação seria um equívoco, dado que a sua autêntica referência é a realidade histórica na qual o autor vive a sua experiência de ser humano:

[...] o valor cognoscitivo de toda ficção científica, incluindo os relatos de antecipação, está na sua referência analógica ao presente do autor, e não em predição alguma, seja parcial ou global. A cognição da ficção científica é baseada numa hipótese estética similar à dos procedimentos da sátira ou pastoral, e não da futurologia ou programas políticos.⁴⁴

Suvin traça assim um limite rigoroso entre todos os géneros literários que não colocam o universo ficcional retratado no âmbito de uma hipótese histórica alternativa - como por exemplo o *Mito*, o *Fantasy*, a *Fábula* - e aqueles que partilham a mesma abordagem de tipo historiográfico - como a *Literatura Pastoral*, a *Utopia* e a *F.C.* (muito embora esta última transpondo as suas narrativas para eras futuras ou até descontínuas, isto é, alterando de algum modo as sequências temporais e os nexos de causa e efeito). Nesta perspetiva, a *F.C.* e a *História* partilham a mesma necessidade de criar um distanciamento temporal para compreender a realidade, e a mesma finalidade didática ou até preventiva, projetando cenários, e apontando os erros da humanidade passada, presente e - no caso da *F.C.* - também futura. Por consequência, para Suvin a união dos termos *Ciência* e *Ficção* configura a *F.C.* como um género específico que não só consegue aumentar o conhecimento do contexto histórico em que uma determinada obra foi escrita, mas pode até perspetivar algo novo do ponto de vista cognitivo sobre a sociedade humana e as suas instituições, os seus indivíduos e as suas relações de poder.

De facto, o cerne de “*Metamorphoses of Science Fiction*” é mesmo o conceito de *novum cognitivo* ou *inovação histórica*, que Suvin mutua propositadamente de Ernst Bloch para qualificar

⁴³ SUVIN, Darko. (1979). Op. cit, p. 13.

⁴⁴ Ibid., p. 78.

quer os aspetos de absoluta novidade epistemológica que a *F.C.* apresenta nas suas sociedades futuríveis, quer aquelas características mais revolucionárias e heréticas que sempre são indissociáveis de tudo o que é autenticamente “novo” e “outro”. Este *novum* pode ser qualquer aparelho, técnica, fenómeno, localidade espaço-temporal, agente ou personagem que venha a introduzir na narrativa algo novo ou desconhecido no ambiente empírico tanto do autor quanto do leitor implícito, estabelecendo assim o modo de receção específico deste género de *Ficção*. Para Suvin, a *F.C.* é indissociável da *Ciência* também no seu sentido amplo de cognição sistemática e metódica. Daí a relevância diegética e temática conferida aos seus atributos mais convencionais: o método, o rigor, a probidade intelectual, o empenho imparcial na busca da verdade e de novos conhecimentos. E, sobretudo, daí o recurso a expedientes e artifícios narrativos à primeira vista improváveis e até absurdos, mas sempre fundamentados em quadros conceptuais, hipóteses ou precisas teorias do pensamento científico. Para Suvin, «a ficção científica se distingue pela dominância narrativa ou hegemonia de um ‘*novum*’ (novidade, inovação) ficcional, validado pela lógica cognitiva»⁴⁵. A proposta de Suvin revela assim um carácter fortemente normativo, excluindo do *corpus* da *F.C.* as obras nas quais o *novum* não seja tão central e significativo de conseguir determinar toda a lógica narrativa: para ele tratar-se-ia neste caso apenas de um tipo de *F.C.* vulgar, comercial, indigna enquanto caracterizada por uma forma de entretenimento mistificador que degrada o potencial cognitivo inerente a este género.

O elevado teor político desta conceção é ainda reforçado pela qualidade da desfamiliarização ou *estranhamento* que, segundo Suvin, a *F.C.* induz no leitor. O termo *estranhamento* é derivado quer do “*ostranenie*” do formalista russo Viktor Shklovsky, quer do “*Verfremdungseffekt*” de Bertolt Brecht. Como no caso do comediógrafo alemão, para Suvin também o *estranhamento* é algo potencialmente subversivo, pois pressupõe um distanciamento irónico que torna possível pôr em questão os valores e a ordem constituída da sociedade burguesa⁴⁶. Suvin salienta que o *estranhamento cognitivo* proporcionado pela *F.C.* corresponde a um tipo de choque, de hesitação ou perplexidade que obriga o leitor a pensar no incomum ficcional como numa hipótese plausível e lógica, isto é, que se poderia aplicar também ao mundo real. Por outras palavras, o *novum cognitivo* proporcionado pela *F.C.* conseguiria tornar o *estranhamento* ainda mais eficaz, uma vez que o

⁴⁵ Ibid., p. 63.

⁴⁶ Não se trata evidentemente aqui do mesmo tipo de espanto frente ao *uncanny* que ocorre no género *Horror*, nem sequer simplesmente daquele *sense of wonder* perante factos maravilhosos e extraordinários que o género *Fantasy* também pode suscitar. Porém, é verdade que o método específico utilizado pela *F.C.* é o da ampliação dos elementos intervenientes na representação: alterações no tempo, no espaço, no tamanho (neste caso, o infinitamente grande ou o infinitamente pequeno), indivíduos que na realidade representam espécies, intensificação de sensações e expressões, busca de paradoxos e exaltação dos elementos contrafactuais, atribuição às personagens de poderes extraordinários, etc. Aliás, foi mesmo uma tal “estética do sensacional” a constituir a razão principal que determinou que a *F.C.* fosse considerada no passado nada mais que uma expressão típica da subcultura popular.

contrafactual que o produz estabelece uma ligação com o mundo real em termos de possibilidades suficientemente sustentadas pela razão. A *F.C.* está portanto vinculada à criação de mundos epistemologicamente e ontologicamente consistentes e coerentes, através dos quais manifesta a sua “cientificidade” e, conseqüentemente, a sua especificidade enquanto narrativa ficcional. Em virtude de todas estas argumentações, Suvin consegue articular uma controversa operação conceptual que fixa a *F.C.* como base ontológica da *utopia* - apesar desta última ser historicamente sua predecessora - e por esta razão *Metamorphoses of Science Fiction* propõe a inclusão neste género de obras como *Utopia* (1516) de Thomas More, *Nova Atlantis* de Francis Bacon (1626) e “*News From Nowhere*” de William Morris (1890). Suvin individua em *The Time Machine* (1895) a metamorphose mais relevante do género *F.C.* - e, ao mesmo tempo, a primeira plena realização das potencialidades cognitivas implícitas no género da *utopia* - pela introdução nesta obra de um «*novum* destrutivo que corrói a tranquilidade do mundo vitoriano»⁴⁷. Seria mesmo a capacidade do escritor inglês de colocar todos os conhecimentos sociológicos, biológicos e filosóficos da sua época ao dispor da dimensão ficcional, respeitando a especificidade do produto narrativo dentro duma orientação ideológica cognitiva, a tornar a obra de H.G. Wells numa pedra basilar da *História* da *F.C.*, e no marco fundamental para a evolução da sua *Poética*.

Tais premissas teóricas determinam consequências decisivas na definição da *F.C.* como género, oferecendo em primeiro lugar excelentes ferramentas de análise para o poder distinguir de outros contíguos, como por exemplo o *maravilhoso* e o *fantástico* segundo a definição dada por Tzvetan Todorov. Por outro lado, esta fascinante metodologia acarreta evidentes problemas e contradições: os dois géneros da *utopia* e da *F.C.* acabam sobrepondo-se e confundindo-se, chegando até ao paradoxo de *Metamorphoses of Science Fiction* referir à *F.C.* as mesmas características formais que Suvin já tinha atribuído à *utopia* no ensaio ‘Defining the literary genre of Utopia: some historical semantics, some genology, a proposal and a plea’, publicado em 1973 na revista *Studies in the Literary Imagination*.⁴⁸. Além disso, os próprios conceitos de *novum cognitivo* e de *estranhamento* que Suvin afirma aqui serem indissociáveis da *F.C.* mais autêntica, já foram identificados por Northrop Frye como categorias fundamentais da *utopia*. Mas o limite maior da proposta de Suvin talvez seja a impossibilidade de reconhecer e avaliar, mediante definições e conceitos que foram previamente utilizados na análise do género literário da *utopia*, todas as grandes novidades representadas - mesmo a partir dos anos 70 - por uma série de obras de *F.C.*, sobretudo de tipo “para-literário” e cinematográfico. Novidades que contribuíram para inovar e modificar

⁴⁷ Ibid., p. 248.

⁴⁸ SUVIN, Darko (2010). ‘Defining the literary genre of Utopia: some historical semantics, some genology, a proposal and a plea’. In: *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*. Bern: Peter Lang, pp. 17-48.

radicalmente as próprias estruturas da *utopia* e da *F.C.*, tornando pela primeira vez ambos os gêneros em verdadeiros fenômenos de massa.

1.6 A *utopia cinematográfica*.

No dia 28 de dezembro de 1895, no mesmo ano em que foi publicado *The Time Machine* de H.G. Wells, os irmãos Lumière realizaram em Paris a primeira exibição comercial do *cinematógrafo* - um dos primeiros aparelhos a permitir a produção e a reprodução de imagens fotográficas em movimento. Como é sabido, devido à familiaridade dos elementos representados - reconhecidos pelo público sem alguma mediação intelectual - e graças à plena utilização do código imagético da *perspetiva artificialis* renascentista, a projeção do plano-sequência que constitui *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* produziu nos espectadores um espantoso “efeito de realidade”. É sabido também que, naquela noite, o caricaturista e ilusionista Georges Méliès estava presente no Grand Café, e que se interessou logo pela exploração do novo aparelho. Pouco tempo depois, Méliès fundou a produtora Star Film e inaugurou o cinema fantástico ou de *Ficção*, lançando já em 1897 os filmes *Gugusse et l'Automaton* (comédia sobre um autômato) e *Cirurgien Americain* (comédia sobre a técnica do transplante), ambos considerados como exemplos de ‘*proto-Ficção Científica*’ cinematográfica. Em seguida, Méliès realizou *Le Voyage dans la Lune* (1902) e *Le Voyage à travers l'impossible* (1904), diretamente inspirados nas obras de Júlio Verne e H. G. Wells⁴⁹. Segundo Christian Metz, a diferença entre a abordagem conceitual dos Lumière e a de Méliès marcou a passagem do cinematógrafo para o cinema, tornando um instrumento técnico de gravação num *medium* artístico, inaugurado precisamente por um filme de *Ficção Científica*⁵⁰. Com efeito, segundo Barry Keith Grant, o cinema é, ele próprio, simultaneamente *Ciência* e *Ficção*, enquanto aparelho tecnológico que permite a criação de histórias através de imagens. Por outro lado, os três aspetos centrais a partir dos quais se constitui o cinema - o tempo, o espaço e a máquina - são todos conceitos nucleares em torno dos quais gravita também a *F.C.*⁵¹. Embora seja apontado como um dos primeiros realizadores a desenvolver uma autêntica narrativa fílmica, Méliès optou sempre pela encenação do *tableau vivant*, faltando na sua obra uma clara noção de

⁴⁹Primeiro filme a ser classificado como patrimônio mundial pela Unesco, *Le Voyage dans la Lune* é uma obra pioneira na evolução da ‘linguagem cinematográfica’, utilizando dispositivos então arrojados como o fundido-encadeado e a sobreposição de imagens para estabilizar a inteligibilidade da sua narrativa. Para além disso, Méliès experimentou outro dispositivo incomum: quando os astronautas chegam a superfície da Lua, o mesmo evento é repetido duas vezes, sem continuidade de *raccord*: da primeira vez é mostrado o célebre choque entre a cápsula espacial e o olho do ‘Homem da Lua’; da segunda, a cápsula volta a pousar-se na superfície lunar em plano geral.

⁵⁰ METZ, Christian (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. New York: Oxford University Press, p. 44.

⁵¹ GRANT, Barry Keith (2003). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, p. 63.

découpage (planificação). A Star Film produziu mais de quinhentas películas entre 1896 e 1912, mantendo escritórios de distribuição em Nova Iorque e várias cidades europeias. Porém, quando o cinema encontrou finalmente uma linguagem própria, a *Ficção* fantástica em plano-sequência de Méliès perdeu seguidores, e a sua produtora foi à falência.

Provavelmente, a grande circulação internacional dos primeiros filmes foi facilitada mesmo pela ausência de uma narrativa complexa, a qual demandasse o uso da língua oral ou escrita. No cinema dos primórdios, também as fronteiras entre o documentário e a *Ficção* são ténues. Para poder o novo meio tecnológico estabelecer uma sua forma narrativa peculiar, teve antes que se constituir como media no imaginário global, diante das características mais marcantes das sociedades urbanas europeia e americana na passagem do século XIX para o século XX: a aceleração do ritmo de vida que acarreta uma desvinculação da antiga e tradicional relação entre espaço e tempo, a dispersão da atenção perante um excesso de estímulos visuais e sonoros (cartazes de anúncios publicitários, desorganização do trânsito, etc.), a fragmentação da experiência humana e da própria imagem. Perante este caótico *novo mundo* surge então a figura do *flâneur* com a sua atividade de vaguear pela cidade, sem propósito, sem destino, deixando-se impressionar pelas imagens e os sons das ruas⁵². Indiscutivelmente, de hora em diante, a percepção do sujeito em relação ao mundo e a si mesmo será cada vez mais mediada pelo uso das tecnologias: é precisamente neste contexto histórico que o cinematógrafo se afirmou rapidamente, através da predominância daquele que Tom Gunning define como o “cinema de atrações”, configurado como um espetáculo para o entretenimento das massas, e determinado pela receção. À primeira vista, já ressalta nos primeiros filmes a repetição de temas e fórmulas capazes de despertar maior interesse, curiosidade, polémica ou simples reconhecimento por parte do público⁵³. Não se trata, portanto, apenas de películas sobre lugares, pessoas e atividades exóticas ou alternativas ao ambiente empírico do espetador (como por exemplo cenas de *vaudeville*, *burlesque*, performances de halterofilistas, etc.), ou sobre atividades ilegais ou consideradas não respeitáveis (pornografia, disputas de boxe, lutas de galos, etc.). Enquanto registo aparentemente objetivo do imaginário em construção da vida moderna, a *mimesis* fílmica de determinada ação que se refere à vida quotidiana já era carregada de significado para o

⁵² Segundo Jonathan Crary, a cidade moderna e suas manifestações parecem mesmo geradas dentro da prática do efêmero, conforme a lógica da rapidez que é própria do capitalismo e da sociedade burguesa. Se, para o pensamento clássico, a percepção dava-se por um processo passivo de resposta aos estímulos externos, nesta época torna-se num processo verdadeiramente ativo e dinâmico, por meio do qual o homem moderno constrói subjetivamente a própria realidade, através da síntese dos estímulos e dos signos fragmentários percebidos ao seu redor. CRARY, Jonathan. (2001). ‘A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX’. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, pp. 81-114.

⁵³ GUNNING, Tom (2001) ‘O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema’. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, pp. 39-80.

público daquela época, despertando grande interesse⁵⁴. Desde os primórdios da sua história, parece assim confirmar-se aquele poder de reprodução da realidade visual e espacial próprio da imagem cinematográfica, que mais tarde André Bazin irá definir como a sua “*vocação ontológica*”. Na obra capital em quatro volumes *Qu'est-ce que le cinéma?* (publicada entre 1958 e 1962), Bazin atribui ao cinema as características de uma arte que carrega sobre si as tarefas de atingir o ideal da verosimilhança absoluta e - mesmo graças à sua capacidade de reproduzir fotograficamente a realidade - de permitir a perpetuação das formas do mundo sensível.

Ninguém poderá nunca certificar a data de nascimento da “linguagem cinematográfica”. Os historiadores do cinema supõem que a “descoberta” da possibilidade de *raccord* entre um plano geral ou médio e um grande plano - ambos filmados no mesmo eixo ou ponto de vista, imitando o princípio da utilização do binóculo feita pelos espetadores das representações teatrais - remonta à assim dita *Escola de Brighton*⁵⁵. As primeiras experimentações europeias ecoam imediatamente na obra de Edwin Stanton Porter que, trabalhando desde 1899 para a Edison Company, tinha acesso a todos os filmes importados nos Estados Unidos. Porter realizou em 1902 *The Life of an American Fireman*, filme que revela um dúplice plágio: a trama é copiada do anterior *Fire* (1901) do inglês James Williamson, enquanto a *mise-en-scène* da cena inicial (o bombeiro sonha com sua mulher e seu filho em perigo, os quais aparecem em sobreposição dentro de uma máscara circular) é claramente tributária dos dispositivos de *split-screen* já introduzidos por Méliès. No ano seguinte, o realizador americano dirigiu o famoso *The Great Train Robbery*, considerado o primeiro *Western* da história do cinema, e um marco fundamental na evolução da sua linguagem: Porter aplica aqui com sucesso o dispositivo da *montagem paralela* entre planos filmados em cenário real e outros filmados no estúdio, criando a ilusão de um mundo realmente existente a partir de fragmentos de espaços não contíguos⁵⁶. No começo da década seguinte, David Wark Griffith aprimorou ulteriormente a retórica narrativa cinematográfica, elevando a *montagem paralela* e a *montagem*

⁵⁴ Para exemplificar, em 1896 o filme mais popular da estadunidense Edison Company foi *John C. Rice – May Irwin Kiss*: trata-se simplesmente de um beijo entre a dupla de atores citada no título, filmado em plano-sequência aproximado no célebre Edison's Black Maria Studio. A sua exibição em *Vitascope* impressionou os espectadores: na grande tela, via-se pela primeira vez uma imagem ampliada de tal forma da permitir entender até o labial das palavras dos protagonistas antes de beijarem-se, e perceber todas as nuances das suas expressões faciais.

⁵⁵ Nos filmes realizados em Inglaterra entre o ano 1900 e o 1902 por George Albert Smith, William Paul e James Williamson, ainda são evidentes grandes dificuldades técnicas, devido a problemas de ótica e de iluminação: os grandes planos são desfocados nos limites, e emoldurados por máscaras circulares. Apesar dos meios técnicos ainda não serem completamente adequados à satisfação de todas as exigências expressivas e comunicativas, no filme *Grandma's Reading Glass* (1900) de G.A. Smith tudo indica uma precisa vontade de conseguir articular uma nova forma de linguagem: a *planificação* apresenta-nos uma alternância perfeitamente estruturada a nível de *raccord* entre o plano americano objetivo da avó e do menino (em que este último orienta a lupa na direção de diferentes objetos e animais) e os seguintes grandes planos subjetivos da página de um diário, do mecanismo de um relógio, dum passaro numa gaiola, do olho da avó e, por fim, do focinho de um gato.

⁵⁶ De acordo com vários relatos, os espectadores de *The Great Train Robbery* ficavam especialmente emocionados com as cenas em que as armas eram apontadas na sua direção, podendo-se ouvir durante as projeções até gritos, seguidos de gargalhadas de alívio.

alternada a níveis nunca antes atingidos: o dispositivo do *last minute rescue* - proposto em filmes como *The Lonely Villa* (1909), *The Lonedale Operator* (1911) e *An Unseen Enemy* (1912) - aumenta progressivamente a ansiedade do público, articulando entre si de forma orgânica todos os elementos da narração até ao ponto da ação decisiva, representada normalmente como um duelo. Por volta de 1920, até o cinema mais comercial e industrial já dominava todas as principais modalidades de agenciamento das imagens, tanto que Gilles Deleuze afirma que o cinema americano nunca deixou de filmar e refilmar sempre a mesma obra fundamental - que comemora o nascimento da sua nação civilização - do qual Griffith deu a primeira versão no filme *The Birth of a Nation* (1915)⁵⁷. Segundo Martin Scorsese:

Os pioneiros do Cinema inventaram uma gramática visual feita de grandes planos, panorâmicas, diafragmas, encadeados, cortinas... Ferramentas ao dispor dos realizadores para criar e aumentar a “ilusão de realidade”.⁵⁸

Foi logo a seguir, nas duas primeiras décadas de vida desta nova linguagem, que uma constante “negociação” entre autores e público tornou possível a afirmação das principais regras e convenções sobre as quais ainda hoje assenta a capacidade das imagens em movimento de criar ambientes, situações, personagens; de desenvolver uma função narrativa; de evocar desejos e emoções, de expressar um sentido. Para os fins da nossa tese é importante salientar agora que a linguagem cinematográfica conseguiu propiciar - a partir da representação fotográfica de elementos reais - a evidência sensorial duma dimensão espacial “outra”, semelhante e - ao mesmo tempo - alheia ao ambiente empírico do espectador. No cinema, também o momento representado pela narrativa constitui um tempo “outro”, eternamente presente e continuamente presentificável, e por isso colocado num horizonte omnitemporal. Um quadro de espaço tempo “outro” configura a noção que a Filmologia de Étienne Souriau define como *L’Univers Filmique* (1953): qualquer filme projetado propõe o seu próprio universo, isto é, um conjunto de seres, de coisas, de acontecimentos, de fenómenos contidos num quadro espaço-temporal determinado. Do ponto de vista da Filmologia, a realidade fílmica é apenas mais um modo de realidade, tão legítima quanto aquilo que o senso comum define como real. Assim sendo, a realidade espaço-temporal “outra” com que o *universo fílmico* trabalha, remete diretamente para a noção clássica de *utopia* - entendida neste caso sobretudo como *outopos* (“não lugar”, ou “lugar nenhum”)⁵⁹. Se bem que fisicamente inalcançável,

⁵⁷ DELEUZE, Gilles (2003). *A imagem-movimento – Cinema I*, Lisboa : Assírio & Alvim, p. 223.

⁵⁸ M. Scorsese - H. Wilson (1997). *A Personal Journey through the American Cinema*, British Film Institute.

⁵⁹ Citando Pudovkin, Ernst Bloch apresenta o cinema como uma *utopia* em si: «Film collects the elements of the real in order to show another reality with them; the dimensions of space and time which are fixed in the theatre are completely changed in film'. The magic is combined with that photographable transparency which the the Soviet film has often shown, historic and modern, and which states that a different society, indeed world, is both hindered and circulating in the present one». BLOCH, Ernst.(1986) *The Principle of Hope, Vol. I*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, p. 411.

a *utopia cinematográfica* parece ao espectador do começo do século passado - sobretudo graças à *planificação* - até dotada de mais significado e coerência do que a sua própria existência quotidiana. De facto, naquela época de perturbantes transformações socioculturais, a narrativa fílmica atribui ao espectador um papel fundamental, similar daquele do sujeito moderno no processo de significação diante das informações desconexas provenientes do seu ambiente exterior: a sua percepção individual é responsável pela análise e pela síntese dos fragmentos de espaço (o conteúdo dos planos) e de tempo (as durações dos planos e das ações retratadas) que o cinema lhe apresenta. Em contrapartida, a experiência da *utopia cinematográfica* oferece ao espectador várias formas de compensação de ordem afetiva, psicológica, ideológica e social, múltiplas possibilidades de identificação, a satisfação do desejo vouyeurístico e da necessidade catártica, ou a aquisição de novos conhecimentos, valores e comportamentos. Os mundos possíveis criados pela *utopia cinematográfica*, não correspondendo a nenhuma experiência imediata e direta, passam no entanto a integrar o pensamento e a *epistemologia* do espectador que os vê projetados no ecrã, modificando assim a sua relação com o mundo real. Como a anterior *utopia* literária, também a *utopia cinematográfica* tentou descobrir e empregar sempre novas estratégias discursivas de validação e legitimação do seu próprio *universo fílmico*, tentando torná-lo cada vez mais sensível à percepção. Este processo de evolução linguística ainda está em curso, na forma de um jogo subtil entre a vontade dos autores de introduzirem elementos de novidade (quebrando com a tradição), e a necessidade do público de perceber o significado da comunicação. Contudo, o autêntico ponto de viragem na afirmação do cinema como forma de linguagem teve lugar mesmo quando o seu carácter utópico foi abertamente explicitado, isto é, quando o novo *medium* foi politicamente dirigido e ideologicamente comprometido com o projeto de constituição de um novo Homem e de um novo Estado, e convocado a desempenhar um papel de convencimento e de instrução das massas.

O cinema revolucionário soviético de 1917 até início da década de 30, é uma verdadeira construção utópica, quer do ponto de vista narrativo, quer como projeto político-ideológico. Enquanto narrativa utópica, utilizou como matéria prima a realidade histórica coeva para tentar representar o mundo como era, como deveria ser, como se desejava que fosse e como poderia ser. Enquanto projeto utópico, participou ativamente na consolidação da revolução bolchevique e na subsequente construção duma nova sociedade a caminho do comunismo, tentando conscientizar, instruir e mobilizar os indivíduos numa nação povoada principalmente de analfabetos⁶⁰. Com o

⁶⁰ Os cineastas revolucionários Dziga Vertov e Alexander Medvedkin idearam e concretizaram o cinema do *agit-train*, trazendo de comboio as práticas da produção e da exibição cinematográfica até longínquas zonas rurais, onde vivia um público de proletários iletrados, e sem familiaridade com os entretenimentos modernos. Medvedkin relatou as discussões que a sua equipe propunha aos espectadores a partir dos filmes projetados - fossem documentários ou

objetivo de quebrar a passividade do espectador diante do espetáculo cinematográfico, para fazer com que agisse no mundo como um cidadão revolucionário, os cineastas soviéticos atribuíram importância fundamental ao problema da organização discursiva no cinema, tentando passar a linguagem cinematográfica de uma ordem de pura representação para uma ordem de significação. Sob a influência principal das teorias e das práticas estéticas da escola *formalista* russa, os realizadores Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov - em formas diferentes - levaram ao limite a reflexão e a prática sobre a materialização e a manipulação de um sentido propriamente cinematográfico, descobrindo que, graças à *montagem*, o filme pode enunciar mais do que simplesmente mostra⁶¹. N'A greve (*Stachka*, 1925), primeira longa-metragem de Eisenstein, a narrativa procura não apenas gerar indignação, mas tenciona sobretudo conscientizar o público sobre as verdadeiras causas da opressão e da exploração pré-revolucionária. A representação da morte do operário na fábrica - que motiva a greve - e do massacre final em que homens, mulheres e crianças são atacados e mortos pelos soldados czaristas no bairro operário, são intercaladas com imagens de bois sendo degolados num matadouro. O que permite o estabelecimento duma relação entre este material heterogêneo é um princípio de *montagem* que exige a máxima colaboração intelectual por parte do espectador, operando com figuras retóricas complexas como a analogia, a metáfora e a metonímia. Aquela que Eisenstein define como *montagem de atrações* surge aqui como uma entidade visual inicialmente ilógica, em que duas ações totalmente paralelas vão acabar por se fundir, dando por fim origem à formação de uma terceira ideia: o conceito que os operários não são outra coisa senão carne massacrada num talho. Escreve João Mário Grilo:

A revolução cinematográfica soviética é uma revolução contra a ausência de formas próprias do cinema e um apelo à formalização sistemática das imagens – da composição ao seu agenciamento. Foi Tynianov quem melhor entendeu o significado deste movimento: 'uma das diferenças entre o antigo e o novo cinema diz respeito à conceção de *montagem*. Enquanto no antigo cinema, a *montagem* era um meio de colagem, de soldagem, um meio destinado a explicar a situação da fábula, um meio, ele próprio não percebido, mascarado, no novo cinema ele tornou-se um dos pontos de apoio, um dos pontos justamente percebidos, um ritmo percebido.'⁶²

Em 1923, Kuleshov já realizara, com Pudovkin como seu assistente, o famoso experimento de *montagem em relevo*, baseado na reiteração do mesmo grande plano inexpressivo do ator Mosjoukine, associado de cada vez a três diferentes planos aproximados de, respetivamente: um prato de sopa sobre uma mesa, uma mulher morta num caixão e uma criança a brincar com um urso.

narrativas ficcionais - estimulando o debate e a formulação de novos planos de trabalho nas fábricas, nas minas e nas fazendas coletivas visitadas (depoimento nos extras do documentário *Le tombeau d'Alexandre /The last Bolshevik* – 1993, de Chris Marker. Icarus Films, 2008).

⁶¹ Na Rússia pré e pós-revolucionária, a *montagem* foi o operador estético e linguístico privilegiado na pesquisa dos *formalistas* e dos *futuristas* no campo da literatura, e dos *construtivistas* no campo das artes plásticas e do teatro.

⁶² GRILLO, João Mário (2007). *As Lições do Cinema – Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri, p.78.

Avaliando a interpretação dos espectadores, concluiu-se que, dependendo da associação entre as imagens, o mesmo rosto de Mosjoukine podia exprimir de cada vez fome, desejo ou tristeza. O “efeito Kuleshov” mostra-nos que é mesmo a contiguidade e continuidade de dois planos, por mais distantes que sejam, a provocar aquela sugestão que constitui a base do sentido cinematográfico. No limite, o plano não significa nada em si mesmo, uma vez que o seu significado só se estabilizará na relação/associação com outras imagens. Portanto, para Kuleshov, o realismo cinematográfico nada teria a ver com o naturalismo fotográfico: o filme não reproduz uma realidade, mas cria a sua própria realidade. De facto, o entendimento da objetificação *formalista* do filme implica quer o estudo da natureza específica da imagem cinematográfica, quer a criação daquele efeito de realismo capaz de atribuir à narrativa fílmica, na percepção do espectador, um certo grau de concretude e verdade. João Mário Grilo relata as seguintes afirmações de Pudovkin, que foi discípulo de Kuleshov na Escola de Cinema do Estado Soviético:

Se a rodagem é fragmentação de uma certa realidade, a *montagem* transforma essa realidade numa mentira verosímil. [...] A expressão rodar um filme é totalmente falsa e deve cair em desuso. Um filme não é rodado, mas construído por meio de rolos de película isolados e de cenas que constituem o seu material bruto.⁶³

A noção de *montagem* como produto de uma organização e associação de fragmentos isolados de espaço e tempo, defendida por Pudovkin, é - em grande medida - coincidente com as concepções “clássicas” e dominantes do discurso cinematográfico: tornar a *montagem invisível* para o espectador, e permitir a este último um olhar onisciente sobre um mundo representado de forma coerente e orgânica, são as premissas que em ambos os casos comandam a retórica fílmica.

A crítica e a historiografia cinematográfica individuam na produção comercial dos Estúdios de Hollywood desde a metade dos anos 20 até aos 40 do século passado - que coincide com a sua *Golden Age* - a manifestação mais convencional do assim dito “cinema clássico”⁶⁴. João Mário Grilo afirma que os princípios básicos daquele modelo de produção - que aplica ao cinema a mesma organização do trabalho fabril preconizada por F.W. Taylor - assentam:

[...] na verticalização da estrutura hierárquica do estúdio, e na correspondente centralização do papel do produtor na determinação das políticas de produção da companhia e na gestão dos recursos humanos e materiais do estúdio.⁶⁵

⁶³ Ibid., pp. 89-90.

⁶⁴ Durante essas décadas, a Paramount, a MGM, a Warner Bros, a 20th Century Fox, a Radio-Keith-Orpheum (RKO), a Universal Pictures, a Columbia Pictures e a United Artists – as assim ditas *Majors* - impuseram-se a nível mundial como “indústrias culturais” de entretenimento de massa, tendo o lucro como seu objetivo prioritário.

⁶⁵ Ibid., p.124.

Milhares de pessoas como realizadores, artistas, artesãos, técnicos, escritores, atores etc., trabalharam em Hollywood realizando uma quantidade impressionante de *motion pictures*: uma média de 614 por cada ano, entre 1930 e 1949. Graças à extrema serialização dos seus produtos, e sobretudo ao agressivo poder económico e de penetração delas, as *Majors* conseguiram uniformizar o gosto do público mundial em redor de um pormenorizado standard de comunicação feito de *stars*, de géneros, de mitos e ideologias, mas também de um conjunto coerente de convenções narrativas que cada vez mais iam parecendo - quer aos autores da comunicação quer aos espetadores - como extremamente “naturais”. Com efeito, Hollywood impôs de modo duradouro as principais regras de uma linguagem que tinha como objetivo a criação duma perfeita “ilusão de realidade”, adotando o paradigma da *continuidade* como modalidade naturalizada do dispositivo cinematográfico. Para além da criatividade de realizadores e produtores geniais como King Vidor, Frank Capra, George Cukor, Howard Hawks, Irving Thalberg, David O. Selznick, etc., os filmes americanos daquela época evidenciam também o talento de sólidas equipas de profissionais, unidas pela consciência de operar dentro de um regime no qual a regra da *continuidade* espaço-temporal é dominante. Por conseguinte, as convenções mais codificadas do *cinema clássico* dizem respeito à sua *planificação*, que aposta na dupla linearização da narrativa e do espaço fílmicos para induzir no espectador a “suspensão voluntária da descrença”, e aumentar o efeito de “ilusão de realidade”. A produção hollywoodiana determina já antes da filmagem o princípio ordenador dos planos, para permitir a perfeita reconstrução - na fase da *montagem* - de uma sequência capaz de respeitar aparentemente as “três unidades aristotélicas” da dramaturgia clássica (de espaço, de tempo e de ação), e de representar a cena de forma quase tridimensional. Costuma-se definir este tipo de retórica como *montagem invisível*: seja o *raccord* fundado sobre o dinamismo mental (tensão psicológica) ou visual (movimento), a “invisibilidade” da *montagem* repousa no facto de que cada plano deve preparar, suscitar, introduzir, condicionar o plano seguinte, criando no espetador a ilusão de assistir a uma cena filmada em plano-sequência. Na década de 1960, as análises do *estruturalismo* e da *semiótica* aclararam que a aparente naturalidade dos dispositivos do *cinema clássico* serve o propósito de mascarar a sua convencionalidade e, consequentemente, a intencionalidade ideológica da sua produção. Neste aspeto, Elsa Margarida Rodrigues refere:

Em Althusser, são encontrados os fundamentos que vão ser utilizados na explicação do funcionamento político do texto fílmico: o texto interpela o espectador, constituindo-o como sujeito. O sujeito é, assim, um efeito do próprio texto, ou seja, dos *Ideological State Apparatuses* que reproduzem a ideologia dominante, que se pode resumir à estrutura e valores da sociedade burguesa e modo de produção capitalista.⁶⁶

⁶⁶ RODRIGUES, Elsa Margarida da Silva (2010) *Alteridade, tecnologia e utopia no cinema de ficção científica norte americano: a tetralogia aliens*. Dissertação. Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 139-140. Disponível em: https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/15005/3/Tese%20doutoramento_ElsaRodrigues.pdf.

No entanto, o mesmo papel de agente ativo no processo comunicacional que a já citada Estética da Receção de Hans Robert Jauss atribui ao leitor, pode ser igualmente transferido ao espectador de cinema, o qual molda e é moldado pela experiência cinematográfica num processo dialógico sem fim. Os estudos da receção reconhecem a natureza histórica e socialmente condicionada da *espectatorialidade* como elemento imprescindível para entender plenamente o processo cinematográfico. O espectador/recetor interage continuamente com o autor/emissor da narrativa fílmica a vários níveis: percebe, identifica, interpreta, extrapola, formula hipóteses, preenche lacunas, constrói relações e vive emoções. O teórico vinculado aos Estudos Culturais Robert Stam defende que a história do cinema não é apenas a história dos filmes e dos cineastas, mas também a história dos vários significados que os públicos têm atribuído aos filmes ao longo do tempo⁶⁷. Ao nosso ver, as teorizações de Gilles Deleuze, fundadas numa rigorosa ontologia da imagem cinematográfica, oferecem uma persuasiva interpretação do modelo de percepção que assegurou o triunfo universal do *cinema clássico*. Utilizando a classificação proposta n' *A imagem-movimento - Cinema 1*, podemos colocar o paradigma de Hollywood no pleno regime da *imagem-ação*, isto é, uma das três variedades da *imagem-movimento*. A *imagem-movimento* é organizada segundo a lógica do esquema sensório-motor, quer dizer concebida como elemento de um encadeamento natural com outras imagens, dentro duma lógica de montagem análoga àquela do encadeamento das percepções e das ações reais: significativamente, quer a *montagem invisível*, quer a ideia de *continuidade* resultariam assim conceitos implícitos na classificação deleuziana. Deleuze individua as manifestações precípuas da *imagem-movimento* na narrativa orgânica de Griffith, na *montagem dialética* de Eisenstein e na espetacularidade do *expressionismo* alemão⁶⁸. Diego Cassani sintetiza desta forma as principais características do *cinema clássico*:

Ilusão de realidade, reconstrução da unidade espaço-temporal da cena, continuidade ao serviço da reconhecibilidade da cena, do desenvolvimento narrativo, da construção dramática e emocional da sequência: esta é a grande herança do cinema clássico para o presente e o futuro da produção multimedia. Uma descoberta que constitui para a história do audiovisual o equivalente da invenção (ou reinvenção) da perspectiva para as artes plásticas, ou da introdução da polifonia para a comunicação musical.⁶⁹

Em conclusão, o *cinema clássico* não é apenas um acervo de dispositivos que permitem a reconstrução mecânica da ação e do espaço fílmicos representados: trata-se de uma autêntica

(acedido em 15 de 09 de 2012).

⁶⁷ STAM, Robert (2000). *Film theory: an introduction*. Malden Mass: Balckwell Publishers, pp. 227-234.

⁶⁸ DELEUZE, Gilles. Op. cit, pp. 53-69.

⁶⁹ CASSANI, Diego (2000). *Manuale del Montaggio : Tecnica dell'editing nella comunicazione cinematografica e audiovisiva*. Torino, UTET Libreria, pag 71.

linguagem, que mimetiza o que não pode ser dito, que sublinha, que confronta, que julga, que suspende, que exalta. Se é verdade que é sobretudo através da linguagem do *cinema clássico* que a ideologia opera no cinema, é assim que pode operar também a *utopia*.

Enquanto as convenções do *standard* de comunicação do *cinema clássico* se foram apurando ao longo de algumas décadas, os *gêneros* constituem as suas marcas de identidade desde os primórdios. Derivados dos preexistentes gêneros da literatura popular, e de várias formas de entretenimento teatral (o *melodrama*, o *vaudeville*, o espetáculo circense do *Oeste Selvagem*, o *Musical* de Broadway, etc.), os *gêneros cinematográficos* servem um duplo propósito. Por um lado, são os princípios norteadores da produção e da distribuição comercial: procura-se aumentar a possibilidade de um retorno financeiro através da repetição de fórmulas de comprovado sucesso. Por outro lado, facilitam a contextualização e decodificação do filme por parte do espectador, o qual retira prazer desse reconhecimento. Sobretudo nas últimas décadas - graças às novas tecnologias - o aumento da quantidade, qualidade e disponibilidade de filmes produziu o aumento da literacia cinematográfica dos espectadores, tornando-os mais exigentes com os dispositivos narrativos, e solicitando os jogos de intertextualidade que mobilizam conhecimentos anteriores. Segundo Steve Neale, também os *gêneros cinematográficos* são o lugar de uma “negociação” entre o texto fílmico e o espectador: as suas convenções narrativas contribuem à construção de um *universo fílmico* dotado de coerência interna própria, permitindo ao mesmo tempo a organização da sua experiência perceptual. Cada *gênero* cria o seu campo de referências - um conjunto específico de expectativas que o público carrega consigo - a partir do qual o espectador aceita como verosímil tudo aquilo que está conforme aos ícones, aos enredos e às personagens que já conhece. Neale comenta:

Assim, se uma personagem de repente irrompe com uma canção, os espectadores (pelo menos aqueles habituados aos filmes de Hollywood) provavelmente vão considerar aquele filme como um *Musical*.⁷⁰

Por outras palavras, o critério de verossimilhança no filme de *gênero* passa a ser referido mais quanto à sua coerência com obras anteriores, e menos quanto à sua capacidade de retratar o mundo real. Sobre esta importante questão, Neale acrescenta que a negociação do equilíbrio entre diferentes regimes de verossimilhança é fundamental para a relação que se estabelece entre espectadores, gêneros e filmes individuais. Em *gêneros* marcadamente não-verossímeis, esta relação pode ser particularmente complexa e frágil:

A predominância de ideologias do realismo na nossa cultura faz com que os gêneros manifestadamente não-realistas, a menos que sejam marcados como *high culture*, sejam tratados como

⁷⁰ NEALE, Steve (2000). *Genre and Hollywood*. New York: Routledge, p. 43.

um escapismo frívolo, uma “mera fantasia”, adequada apenas para crianças ou para adultos “distraindo” e “irresponsáveis”.⁷¹

Neste sentido, é evidente que a compreensão das características do *gênero cinematográfico* ao qual determinada obra pertence, oferece uma base cultural e histórica indispensável para a sua correta interpretação. Ao mesmo tempo, Grilo alerta que a análise do filme de *gênero* não tem necessariamente que implicar os vícios de um modelo estático ou sociológico:

O gênero não deve ser encarado como a (im)pura expressão de formato, mas, pelo contrário, como um território de constante experimentação das formas. Assim o entenderam os que melhor o assumiram e praticaram (Ford, Hawks, Chaplin, Walsh), lançando tantas vezes o paradoxo e a consternação em todos quantos, para lhes defenderem a reputação de autores, os procuravam precisamente isolar numa redoma estilística, ao abrigo de convenções puramente ideais, sem qualquer correspondência, quer na prática, quer no “texto”.⁷²

Assim, as exigências ideológicas ou de criatividade pessoal de argumentistas, realizadores e produtores, ao encontrarem o favor do público, podem conduzir à negociação de novas fronteiras daquele *gênero cinematográfico*, e à apropriação de elementos derivantes de outros *gêneros*. Segundo Rick Altman, o *gênero* enquanto fenómeno ocorre no cruzamento ou interseção dos eixos semântico (conteúdo narrativo) e sintático (estruturas nas quais se inserem os elementos narrativos). Altman observa que, mesmo no contexto do cinema industrial de Hollywood, a adesão a um paradigma de “pureza” do *gênero* - proveniente da classificação literária - nunca constituiu a regra, mas sim a exceção. Até na época de ouro do Sistema dos Estúdios, a produção cinematográfica era dominada pela hibridação entre gêneros diferentes, tendo em vista unicamente a máxima lucratividade dos filmes⁷³. Portanto, a abordagem “semântico-sintática e pragmática” de *gênero* proposta por Altman prevê a possibilidade de um filme mobilizar a semântica de um determinado *gênero* e a sintaxe de outro: o que acontece muito frequentemente nos filmes de Hollywood. Mas o desenvolvimento dos *gêneros cinematográficos* não depende apenas das narrativas pré-existentes, da receção, das escolhas autorais ou das aspirações mercadológicas: o filme de *gênero* expressa também as preocupações culturais e sociais e as condições de vida dominantes no momento histórico da sua produção⁷⁴. Os Estudos Culturais consideram assim os *gêneros cinematográficos* como objetos de particular interesse, permitindo a análise dos contextos histórico-sociais de produção e consumo, dos códigos semióticos e dos padrões estruturais utilizados, e do papel

⁷¹ Ibid., p. 35.

⁷² GRILO, João Mário Lourenço Bagão. (1993) *A Ordem no Cinema*. Dissertação. Lisboa: Universidade Nova, p. 174.

⁷³ ALTMAN, Rick (1999). *Film/Genre*. London: BFI, p. 90.

⁷⁴ Para exemplificar, a historiadora do cinema Janet Walker afirma que *The Searchers* (1956) de John Ford não só revitaliza a memória histórica dos pioneiros texanos de 1868, mas retrata também o coevo contexto social americano, caracterizado pelas lutas pelos direitos civis. Por outro lado, esse o conto *Western* sobre uma sociedade ameaçada pelos selvagens reflete os medos e a “psicose do aceramento” vividos nos Estados Unidos na época da “Guerra Fria”. WALKER, Janet (2001). *Western Films Through History*. New York: Routledge, pp. 219-251.

exercido por realizadores e por espetadores na articulação entre tradição, autoria e expectativas. Barry Keith Grant sublinha a estrita relação entre os *gêneros cinematográficos* dominantes e o contexto real que lhes dá origem: de facto, o sucesso do *Western* enquanto gênero cinematográfico está intimamente ligado à celebração da noção de americanidade e à construção ou consolidação identitária dos estados Unidos de América⁷⁵. Os estudos *queer* - que têm fortes raízes no pensamento *pós-estruturalista* - realçam que até a identidade de gênero sexual resulta em larga medida de práticas de representação de *gênero*, especialmente de autorrepresentação. Em *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction* (1987), Teresa De Lauretis descreve a maneira como o cinema de *gênero* produz a conformidade em relação aos significados de gênero e identidade sexual (geralmente obedecendo às práticas hegemónicas do mercado), não apenas ao nível da narrativa, mas também mediante dispositivos cinematográficos como o enquadramento, a fotografia, a *montagem*, o som, etc⁷⁶. Por todas as razões acima referidas, podemos afirmar que os *gêneros cinematográficos* aumentam a já considerável capacidade performativa da linguagem do *cinema clássico* na representação e na veiculação da ideologia dominante, continuando por isso a exercer um papel ativo no plano da criação da sociedade contemporânea.

1.7 A utopia na Ficção Científica cinematográfica.

J.P. Telotte relata que o *gênero cinematográfico* da *Ficção Científica* demorou ainda mais tempo do que a *F.C.* literária para conseguir respeitabilidade por parte da crítica, e desenvolver o seu próprio *corpus* de estudos académicos. Isso deve-se sobretudo ao excesso na espetacularização do tema da monstrosidade - de origem alienígena ou derivante de experimentações científicas - no cinema americano da década de 1950, que passou assim a ser definido pelo termo depreciativo de *bug-eyed monster Science Fiction*⁷⁷. Mas as décadas de 1960 e 70 trouxeram para o cinema de *F.C.* as mesmas profundas alterações temáticas e estilísticas que caracterizam a *New Wave* da *F.C.* literária. Neste sentido, destacam-se sobretudo três filmes realizados por Stanley Kubrick: *Doctor Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964) - uma sátira política sobre o medo do holocausto nuclear; *2001: A space Odyssey* (1968 - com guião do próprio Kubrick e de Arthur C. Clarke) - o verdadeiro divisor de águas na história da *F.C.*; *A Clockwork Orange*

⁷⁵ GRANT, Barry Keith (2003). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, p. 117.

⁷⁶ DE LAURETIS, Teresa (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press.

⁷⁷ TELOTTE, J.P. (2001). *Science Fiction Film*. Cambridge University Press, p. 33.

(1971) - adaptação da homónima distopia literária de Anthony Burgess⁷⁸. Foi finalmente em 1977 que dois filmes americanos tornaram a *F.C.* num verdadeiro fenómeno cultural de massa, inaugurando uma corrente de *blockbusters* juvenilistas e sentimentais baseados em efeitos especiais sofisticados: *Star Wars - Episode IV* de George Lucas, e *Close Encounters of The Third Kind* de Steven Spielberg. Embora direcionados para um público mais exigente, e sensível às temáticas contraculturais, também os filmes distópicos *Alien* (1979) e *Blade Runner* (1982) - ambos realizados por Ridley Scott - foram grandes êxitos de bilheteira, transformando a *F.C.* cinematográfica simultaneamente num objeto de culto para cinéfilos, e de análise para a área dos Estudos Culturais⁷⁹. Para a crítica *estruturalista* - como já vimos - o poder do *cinema clássico* enquanto veículo da ideologia dominante reside na impercetibilidade desta última, disfarçada graças à adoção de dispositivos fílmicos capazes de criar uma perfeita “ilusão de realidade”. Porém, no género da *F.C.*, o efeito de verossimilhança não deriva de uma reprodução mais ou menos credível da realidade histórica, mas de uma *Ficção* plausível sobre o que o mundo poderia eventualmente vir a ser⁸⁰. Portanto, no caso deste *género cinematográfico*, o argumento *estruturalista* da opacidade/transparência do *medium* não parece ter cabimento. A partir da década de 1990, a *F.C.* se tornou no género mais rentável do cinema estadunidense - e, por conseguinte, mundial - graças sobretudo à serialização dos filmes de maior sucesso⁸¹. Oferecendo ao espectador a percepção imediata dos tempos e mundos alternativos e das várias formas de alteridades que constituem o

⁷⁸ Outras obras daquela época que contribuíram a aumentar a respeitabilidade crítica da *F.C.* são a *Ficção* experimental sobre a catástrofe e o paradoxo temporal *La Jetée* (1962) de Chris Marker; a reflexão irónica acerca da sociedade do controle e do próprio cinema de género *Alphaville* (1965) de Jean-Luc Godard; a distopia sobre uma sociedade tecnofascista subterrânea *THX-1138* (1970) de George Lucas; a distopia sobre o esgotamento dos recursos naturais planetários *Soylent Green* (1973) de Richard Fleischer; a distopia sobre robot indistinguíveis dos seres humanos e realidade virtual *Westworld* (1973) de Michael Crichton; a distopia horror/thriller *The Stepford Wives* (1975) de Bryan Forbes, e *The Man Who Felt to Earth* (1976) de Nicolas Roeg, protagonizado pela *pop star* David Bowie no papel de um alienígena.

⁷⁹ Vivian Sobchak propõe pelos filmes de *F.C.* a definição de *artefactos culturais*: referindo-se a imagens, estéticas e técnicas próprias do cinema deste *género*, a estudiosa argumenta em favor da sua significação cultural geral, e da sua relevância para a visão do mundo estadunidense, independentemente do valor artístico de cada obra. SOBCHAK, Vivian (1999). *Screening Space: The American Science Fiction Film*, 2nd, enl. ed. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, p. 7.

⁸⁰ Num movimento de dupla suspensão de descrença, o cinema de *F.C.* desvenda em primeiro lugar a sua natureza de narrativa não realista (e portanto o seu modo de receção específico). Logo a seguir, apresenta ao público a evidência de um universo fílmico orgânico, em que o espectador pode reconhecer uma coerência interna, um estado efeito de coisas identificável como o cotidiano de uma realidade social diferida no tempo e/ou no espaço. O efeito de deslocação espaço-temporal é normalmente estabelecido pela representação de convenções socioculturais pertencentes também à realidade empírica do espectador e, frequentemente, pela adoção da linguagem do *cinema clássico* como modalidade naturalizada do dispositivo cinematográfico. No caso de filmes ambientados no “*near future*”, é o próprio real empírico - tal como o conhecemos - a ser representado: aí, de repente, a normalidade diegética é violada pela introdução de um *novum cognitivo*, que surge com o propósito de identificar a pertença daquela narração ao género da *F.C.*.

⁸¹ Para além da serialização do já citado *Alien* (*Aliens* - 1986, *Alien 3* - 1992, *Alien Resurrection* - 1997, realizados respetivamente por James Cameron, David Fincher e Jean-Pierre Jeunet), podemos citar também as sagas *The Terminator* (I - 1984, II - 1991, ambos de James Cameron); *Predator* (1987, de John Mc Tiernan, *Predator 2* - 1990, de Stephen Hopkins, *Predators* - 2010, de Nimród Antal); *Men in Black* (1997, *MIB II* - 2002 e *MIB 3* - 2012, todos realizados por Barry Sonnenfeld) e a saga *The Matrix* dos irmãos Wachowski (1999, *The Matrix Reloaded* - 2003, *The Matrix Revolutions* - 2003).

universo fílmico da *F.C.*, este género está estritamente ligado aos efeitos visuais especiais. Por outro lado, o sucesso comercial da *F.C.* impulsiona o desenvolvimento contínuo das técnicas de produção e pós-produção do próprio cinema, alimentando assim uma relação simbiótica entre o *género* e o *medium*. Em consequência, a evolução tecnológica determina quer o desenvolvimento do género, quer o próprio enredo de alguns filmes. Neste sentido, as narrativas da *F.C.* parecem responder também à necessidade epistemológica de conferir forma inteligível às recentes e contínuas alterações da nossa realidade empírica, cada vez mais dominada pela tecnociência. A grande popularidade da *F.C.* é hoje auxiliada pela crescente permeabilidade e fusão entre os vários media - a assim dita *digital convergence* - a qual determinou por sua vez o surgimento e a difusão do *multimedia storytelling*, isto é, duma nova forma narrativa capaz de migrar entre media diferentes como a literatura, o cinema, a televisão, a banda desenhada, os jogos de vídeo, as consolas, a internet, etc.⁸². A hibridação com outros géneros que já referimos à *F.C.* literária, é também um fenómeno característico da *F.C.* cinematográfica, contribuindo para a sua longevidade e para a sua capacidade de envolver públicos diferentes numa análise crítica do presente e numa reflexão sobre o futuro possível. O cinema de *F.C.* abordou praticamente todos os temas dominantes da agenda humana mundial do século XX: a modernidade industrial, as ameaças totalitárias, a Guerra Fria, os perigos da energia nuclear, os problemas ecológicos, etc. Elsa Margarida Rodrigues conclui:

Atualmente, é relativamente consensual que a *F.C.* pode servir de instrumento para explorar as questões científicas, tecnológicas, sociais, políticas, culturais e identitárias, explicitando as contradições da realidade presente e mostrando como elas se poderão transformar com a passagem do tempo, mudança de espaço, transformações científicas e tecnológicas ou introdução de elementos alienígenas. A possibilidade de partilhar globalmente uma hipótese de futuro, alertando para os perigos de presente e sugerindo cursos de ação, poderá ser suficiente para se atribuir à ficção científica um papel relevante, quer na formação de uma visão de mundo quer na capacidade de a criticar.⁸³

Acompanhando as metamorfoses da *utopia* literária ao longo do século passado, a *utopia* cinematográfica também escolheu o *género* da *Ficção Científica* como lugar privilegiado - embora não seja o único - pela sua própria representação imagética⁸⁴. Como já vimos, os dois géneros

⁸²O termo *narrativa transmidiática* foi proposto por Henry Jenkins em 2006, no livro *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press. Geralmente, a *narrativa transmidiática* é introduzida pelo medium cinematográfico, e logo incrementada de forma distinta através de outros media, permitindo a maior compreensão e a expansão do universo diegético. Os *conglomerates* multinacionais (herdeiros das antigas Majors), possuem braços em setores midiáticos diferenciados para envolverem no consumo públicos diferentes: cada um dos produtos (filmes, jogos, gadgets, programas de TV, etc.) permite o acesso à franquia como um todo. Como exemplo de *narrativa transmidiática* de *F.C.*, podemos citar o a franquia *The Matrix*, que se desenvolve através da banda desenhada, dos animes da bem sucedida série [Animatrix](#), e dos jogos de vídeo [Enter The Matrix](#) e [Matrix Online](#).

⁸³RODRIGUES, Elsa Margarida da Silva (2010). *Op. cit.*, pp. 156-157. (acedido em 15 de 09 de 2012).

⁸⁴Retomando o discurso iniciado com a experiência do cinema revolucionário soviético, a *utopia* volta a manifestar-se como narrativa e projeto utópico também no documentarismo revolucionário cubano de Santiago Alvaréz (*Muerte al invasor* - 1961, *Hasta la victoria siempre* - 1967), no cinema de discussão sobre a *utopia* e a *distopia* político-revolucionária na América Latina do realizador argentino Fernando Solanas (*La hora de los hornos* - 1968), e em *Le fond de l'air est rouge/ Grin Without a Cat* (1977), ambicioso filme de Chir Marker sobre *utopia* e realidade do movimento

literários empregam a mesma estratégia retórica de *desfamiliarização* ou *estranhamento cognitivo*, e partilham várias características fundamentais, como por exemplo a ambientação em sociedades futuras e mundos devastados. Portanto, o *gênero cinematográfico* configurado pela fusão entre *utopia* e *Ficção Científica* - que de hora em diante iremos definir simplesmente como *F.C. utópica* - consegue reunir em si todas aquelas características “potencialmente revolucionárias” que já foram referidas a ambos os gêneros. A sua projeção de futuros distópicos envolve quase sempre uma forma de crítica radical às ideologias dominantes, permitindo ao espectador refletir sobre as causas que conduziram à situação catastrófica representada, e de perspetivar estratégias de resolução ou de prevenção para evitar que ela se transforme numa realidade concreta. Isto acontece já em pleno *expressionismo* alemão, na deslumbrante e inquietante distopia de Fritz Lang *Metrópolis* (1925), primeiro filme a representar uma crítica da modernidade industrial. Em 2026, convivem numa sociedade hipertecnológica e desumanizada, duas castas sociais bem distintas: a dos ricos senhores da produção, que vivem na superfície desfrutando dos prazeres da vida moderna, e a dos operários, seres escravizados que vivem trabalhando nos subterrâneos de *Metrópolis*. Utilizando o equivalente português do termo *Grands Récits* - empregado por Jean-François Lyotard no seu *A Condição Pós-Moderna* (1979) - Alfredo Suppia distingue no film de Lang:

A presença de uma Grande Narrativa de caráter utópico relativa à cidade da superfície. É bem verdade que esse progresso já é encarado com alguma desconfiança, mas a existência de uma massa de oprimidos, proveniente da organização social da metrópole futurista, é colocada como um problema de comunicação e entendimento, um problema muito mais de teor humanístico do que decorrente do desenvolvimento tecnológico por si só.⁸⁵

A reconciliação final entre os trabalhadores e os capitalistas não é outra coisa senão a representação de uma *utopia* possível, em que “o coração” - representado pelo amor que une a bela líder dos operários e o filho do governador de *Metrópolis* - atua como mediador entre “as mãos que trabalham” e “a mente que planeja”. Obviamente, o *estranhamento cognitivo* opera em todas as transposições fílmicas das obras paradigmáticas da *distopia* literária do século passado: *Things to Come* (1936), realizado por William Cameron Menzies a partir do guião do próprio H.G. Wells, *Fahrenheit 451* (1966), adaptação dirigida por François Truffaut do romance homónimo de Ray Bradbury, as duas adaptações homónimas de *Nineteen Eighty-Four* (1956 - de Michael Anderson e

global de 1968. O realizador inglês Peter Watkins combina *Ficção* e documentário, com o propósito de perspetivar possíveis desenvolvimentos sociais do imediato futuro, nos filmes *The War Game* (telefilme da BBC sobre a hipótese de um ataque nuclear à Grã-Bretanha - 1966) *Privilege* (ficção social distópica centrada na figura de um astro da música pop - 1967) e *Punishment Park* (“*Docudrama*” ou pseudodocumentário sobre as lutas políticas nos EUA- 1971).

⁸⁵SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira (2002). *A Metrópole Replicante: de Metrópolis a Blade Runner*. Dissertação. Campinas, SP: Unicamp, p. 237. Disponível em: <http://www.unicamp.br/bc/> (acedido em 02 de 09 de 2012).

1984 - de Michael Radford), etc. Mas o escritor e editor americano Frederick Pohl destaca o papel da *F.C. utópica* também no alerta para desastres ecológicos e sociais, observando que «o movimento ambiental foi certamente ajudado por histórias de *F.C.* que descreveram um planeta espoliado». Pohl cita como exemplo o romance *On the Beach* (1957) de Nevil Shute, juntamente com a sua homónima adaptação cinematográfica, dirigida em 1959 por Stanley Kramer. No filme de Kramer, em 1964 explode uma guerra nuclear que extermina as populações do norte do planeta. Um submarino nuclear americano, sobrevivente do conflito, atraca em Melbourne: em poucos meses a radioatividade chegará até à Austrália, matando os últimos sobreviventes da espécie humana. *On the Beach* é um dos raros filmes que exploram com sensibilidade o drama da iminência do holocausto nuclear, abordando um tema similar ao de *Offret* (1986), de Andrei Tarkovsky. Pohl conclui afirmando que o romance de Shute e o filme de Kramer - protagonizado por atores como Gregory Peck, Ava Gardner e Fred Astaire - podem ter tido um papel na prevenção de uma guerra nuclear, assim como *Nineteen Eighty-Four* pode ter contribuído para evitar que o verdadeiro ano de 1984 fosse o da terrível *distopia* descrita por George Orwell⁸⁶. Quando, embora muito raramente, o espaço-tempo futuro é representado na figura da *eutopia* - como por exemplo na saga cinematográfica de *Star Trek* - a *F.C. utópica* apresenta ao espetador um *universo fílmico* no qual já foram reparadas aquelas que se consideram ser as maiores injustiças da realidade coeva.

Indiscutivelmente, a *F.C. utópica* continua a propor às plateias globais filmes distópicos, em que é possível reconhecer todas as ansiedades dominantes neste começo do século XXI: o desastre ecológico - determinado pelo holocausto nuclear ou pela exploração indiscriminada dos recursos planetários (*WALL-E* - 2008, de Andrew Stanton, *The Road* - 2009, de John Hillcoat; *Avatar* - 2009, de James Cameron); a perda de liberdade individual e coletiva - causada pelo colapso da civilização ou pelo domínio incontestado das corporações capitalistas multinacionais (*Children of Men* - 2006, de Alfonso Cuarón; *Terminator Salvation* - 2009, de Joseph McGinty Nichol); a erosão das certezas do sujeito moderno - derivada do processo de globalização e da crescente virtualização tecnológica do real (a já citada saga *The Matrix* - 1999 e 2003, dos irmãos Wachowski); a manipulação genética e a difusão descontrolada de doenças transmissíveis - ambos frutos envenenados da alegada “inevitabilidade” do progresso tecnocientífico (*28 Days Later* - 2002, de Danny Boyle; *28 Weeks Later* - 2007, de Juan Carlos Fresnadillo; *I Am Legend* - 2007, de Francis Lawrence), etc. Contudo, apesar das já referidas potencialidades cognitivas, heurísticas, “proféticas” e “revolucionárias” que lhes são inerentes, a *F.C. utópica* utiliza principalmente os modos de produção e distribuição das indústrias culturais, servindo assim os propósitos da mesma ideologia dominante que aparentemente

⁸⁶ POHL, Frederick (1997). ‘The Study of Science Fiction: A Modest Proposal’. In: Science Fiction Studies, no 71, v. 24, parte 1. Disponível em: <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/71/pohl71.htm> (acedido em 29 de 07 de 2012).

crítica. Em contrapartida, as antigas *Majors* - que entretanto se tornaram em *conglomerates* internacionais - transformaram habilmente o criticismo social, político e económico da *utopia* num espetáculo de massas. Roy Menarini descreve os *blockbusters* distópicos da última década como textos intencionalmente ambíguos e polissémicos, que propõem representações contemporaneamente utópicas e distópicas de problemáticas complexas e estratificadas, e que solicitam diferentes leituras de tipo ideológico, científico ou até religioso, todavia impedindo acuradamente ao espetador qualquer interpretação conclusiva⁸⁷. Esta estratégia de adequação às exigências de públicos diferentes - mas também de determinados *lobbies* económicas, e dos referentes políticos das indústrias culturais - tornou-se patente a partir da franquía multimidiática *The Matrix*. Se é verdade que a personagem de Neo representa um ideal potencialmente salvífico - pelas suas referências ao xamanismo, ao budismo e ao cristianismo - a sua figura resulta progressivamente enfraquecida ao longo da saga, em favor da sociedade das máquinas que exerce o controlo total sobre a realidade diegética. Até ao ponto em que, no final do capítulo *Matrix Revolutions* (2003) - por enquanto o último da série - Neo irá acabar por fazer exatamente aquilo que ele foi programado para fazer. Desta forma, o jogo pode recomeçar outra vez, indefinidamente: tudo o que existe é apenas parte de um software de “realidade virtual aumentada”. *Matrix* revela-se assim como uma *pseudo-utopia* de tipo cibernético, em que a rebelião não é outra coisa senão um elemento indispensável para manter a homeostase do sistema distópico: parafraseando Jürgen Habermas: «os conteúdos utópicos - expressões de exigências alternativas - são transformados em conteúdos ideológicos, funcionais ao sistema»⁸⁸. De facto, o cinema industrial contemporâneo aparece como algo implicitamente distópico, produzindo e difundindo a uma escala global o mesmo tipo de falsificação ideológica que *Brave New World* e *Nineteen Eighty-Four* pretendiam denunciar. A sua única função parece ser aquela de fazer com que o espetador não repare que a verdadeira *distopia* é aqui e agora, na realidade social à qual não queremos prestar toda a nossa atenção, por andarmos de olhos, corações e cérebros continuamente distraídos com uma realidade mediática ilusória e mercantilizada.

Querendo focar a nossa análise em filmes modernos de *F.C. utópica* que possuam ainda conteúdos éticos, isto é, em que os propósitos comerciais e lúdicos ainda não tenham completamente desvirtuado os originais intentos polémicos e morais próprios do género utópico, decidimos então dirigir o nosso olhar para a cinematografia *off-Hollywood* de um país que - desde o seu nascimento - está indissociavelmente ligado à noção de *utopia*.

⁸⁷ MENARINI, Roy (2010) *Il cinema dopo il cinema. Due idee sul cinema americano 2001-2010*. Genova: Le Mani.

⁸⁸ HABERMAS, Jürgen. (1970). *Logica delle scienze sociali*. Bologna: Il Mulino, pp. 133-134.

2. A DISTOPIA ECOLÓGICA NO CINEMA BRASILEIRO DE FICÇÃO CIENTÍFICA.

2.1 O Brasil: Utopia, Novo Mundo, País do Futuro e F.C.

Ao mesmo tempo em que *Utopia* de Thomas More se difundia em toda a Europa como modelo de alteridade social, o Brasil também começou a prometer aos europeus um “*novo*” e “*outro*” mundo. Aliás, originariamente a própria *utopia* é brasileira, ou pelo menos referida àquilo que mais tarde será universalmente conhecido como o Brasil. Dom Manuel I, Rei de Portugal, envia em 1503 uma segunda missão exploratória à Terra de Vera Cruz, que o Tratado de Tordesilhas (1494) colocara dentro do hemisfério pertencente à sua Coroa. Fernán de Loronha é o cristão novo que financia aquela expedição, comandada por Gonçalo Coelho, da qual faz novamente parte o navegador florentino Amerigo Vespucci. Fernão de Noronha será portanto denominada a primeira capitania hereditária no litoral brasileiro, isto é, o arquipélago avistado no dia 10 de agosto do mesmo ano. Mas a nau de Gonçalo Coelho naufraga chocando com um recife, e depois de oito dias o florentino resolve prosseguir sozinho a missão. Chega provavelmente em Cabo Frio, no atual estado do Rio de Janeiro, onde funda uma feitoria para resgatar *pau-brasil* aos “índios”. Depois do seu regresso a Lisboa, espalham-se pela Europa inteira umas “cartas” provavelmente apócrifas, cheias de inexatidões e até falsificações históricas, relatando as viagens de Vespucci. Segundo o historiador Luís de Matos, Thomas More foi inspirado mesmo pelas narrações maravilhosas contidas na carta *Mundus Novus*, publicada em torno de 1504, que resulta ser o primeiro documento impresso sobre o Brasil⁸⁹. Aqui, um tal Vespuccius escreve a Lorenzo di Pierfrancesco de’ Medici:

E se no mundo existe algum paraíso terrestre, sem dúvida não deve estar muito longe destes lugares. [...] Começarei pela gente. Foi tanta a multidão dela, mansa e tratável que encontramos naquelas regiões, que, como diz o Apocalipse, não se pôde contar. Os de um e de outro sexo andam nus, sem cobrir nenhuma parte do corpo, como saem dos corpos das mães, e assim vão até a morte. [...] Não possuem panos de lã nem de linho, nem mesmo de algodão; porque os não necessitam, nem têm bens de propriedade; porém tudo lhes é comum. E vivem juntos, sem rei nem Império, e cada qual é senhor de si, tendo tantas mulheres quantas lhe apetece.⁹⁰

A publicação de *Mundus Novus* foi um enorme sucesso, tornando “Américo Vespúcio” numa das primeiras celebridades da “era da imprensa” e, sobretudo, no suposto descobridor daquelas novíssimas terras. Com efeito, o “achamento” em 1500 da Terra de Vera Cruz não significou logo o seu reconhecimento, pois o novo continente não só era desconhecido, como inimaginável. Enquanto

⁸⁹ MATOS, Luís de. (1992). ‘Estudo Introdutório’. In: MONTALBODDO, Francanzano da, *Itinerarium Portugallensium*. [1508]. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação, p. LX.

⁹⁰ MARKHAM, Clements R. (1894). *The Letters of Amerigo Vespucci and Other Documents Illustrative of His Career*. London: Printed for the Hakluyt Society, pp. 45-46.

a maioria dos oficiais da frota de Pedro Álvares Cabral optava pela opinião de que a recém descoberta fosse terra firme, o escrivão Pero Vaz de Caminha considerou-a como uma ilha, habitada por selvagens que ainda viviam no “estado da natureza”, como no antigo paraíso terrestre⁹¹. A fim de preservar a concepção do mundo então dominante, Caminha recorre na célebre *Carta a el-rei dom Manuel sobre o achamento do Brasil* a esta explicação de tipo proto-utópico: se ainda havia gente vivendo numa “idade do ouro”, só poderia ser numa daquelas Ilhas Afortunadas que o mito grego localizava no “extremo Ocidente”. De facto, foi Vespucci o primeiro a confrontar-se com a novidade epistemológica absoluta constituída pelo Brasil. Como membro da primeira expedição portuguesa que explorou o litoral brasileiro em 1501-1502, para ele já não havia dúvida sobre aquela terra desconhecida a sudoeste:

... é lícito chamar-lhe de novo mundo, porque nenhuma daquelas terras era conhecida pelos nossos antepassados, e serão coisa novíssima para todos os que irão ouvir falar delas. [...] Esta minha última viagem demonstrou-o, porque encontrei um continente naquela parte a sul, mais povoado e cheio de animais do que a nossa Europa, ou a Ásia ou a África.⁹²

Vespucci entendeu logo que a sua “descoberta” não se limitava a complementar e a corrigir a concepção europeia do mundo: alterava-a e revolucionava-a definitivamente. Porém, como já referimos, ele também tentou reintegrar utopicamente o *Mundus Novus* no velho: nas suas cartas, o mito edénico surge como o primeiro paradigma pelo qual os europeus vieram a identificar o Brasil como uma terra abundante, verde e fértil, onde as condições de vida são superiores às daquelas do mundo conhecido. Assim, *ab initio*, o Brasil configura-se no pensamento ocidental quer como *novum* - causando uma autêntica revolução conceitual e científica - quer como o pretexto histórico para perspetivar a *utopia*: Hythlodæus insiste repetidamente na afirmação de que a extraordinária ilha de *Utopia* se localiza mesmo no *Novo Mundo*. Mas, se a *utopia* representa um mundo imaginário - ao mesmo tempo complementar e simetricamente oposto ao que existe - então pensar o *Novo Mundo* em termos utópicos corresponde implicitamente a negar a sua existência como tal: se o *novum* se transforma numa *utopia*, inevitavelmente, desaparece⁹³. Desta forma, o primeiro mito cultural ligado ao Brasil - que o representa como um paraíso terrestre - manifesta a mesma carga de

⁹¹ CAMINHA, Pero Vaz de (1974). *Carta a el-rei dom Manuel sobre o achamento do Brasil*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, p. 84.

⁹² MARKHAM, Clements R. Op. cit., p. 42.

⁹³ A este propósito vale a pena relembrar que muitos dos primeiros exploradores do continente sul e norte americano, a começar por Vasco de Quiroga (humanista espanhol que em 1535 deu início a um processo de administração das populações “índias” da Nova Espanha) e Sir Humfrey Gilbert (líder da primeira expedição colonial inglesa na Terra Nova realizada em 1583) inspiraram-se na Utopia de More para arregimentarem as populações nativas e organizarem administrativamente os colonatos.

ambiguidade e aparente contradição que, como veremos, irá caracterizar também os outros mitos nacionais brasileiros.

Na época moderna, a aura utópica do Brasil ainda não se desvaneceu por completo: em 1933, Gilberto Freyre defendeu no seu estudo *Casa Grande e Senzala* a teoria do Brasil como cultura luso-tropical, reconhecendo a simbiose entre os senhores europeus e escravos de origem africana, e ressaltando as contribuições significativas destes últimos à cultura brasileira. Freyre apresenta o Brasil como uma democracia racial, e, atribuindo a miscigenação entre ameríndios, africanos e europeus à descontrolada libido do homem português, propaga os mitos da sensualidade do povo brasileiro e da beleza das suas mulheres. Segundo o historiador Thomas Skidmore, as teorias de Freyre tiveram ressonância junto aos brasileiros da elite daquela época, que puderam finalmente orgulhar-se da sua civilização tropical racialmente mestiça⁹⁴. Mas o antropólogo brasileiro Robert DaMatta releva a contradição da cultura do seu país, na qual, atrás da aparente fachada de democracia racial, operam preconceitos graves de raça, sexo e classe social. Analisando o fenómeno do Carnaval, mundialmente conhecido como a principal manifestação dos mitos da sensualidade e da alegria do povo brasileiro, DaMatta argumenta que a função latente desta celebração seria a de encorajar os segmentos femininos, negros e pobres da sociedade a não contestar a sua posição subalterna (conforme o que acontecia nos *carnascialia* da antiga Roma)⁹⁵. Tais leis sociais “não ditas” seriam frequentemente ocultas sob os mitos brasileiros da harmonia racial, tolerância social e flexibilidade, passando despercebidas a estrangeiros como Stefan Zweig. No livro *Brazil: A Land of the Future* (1941), Zweig expõe o seu encanto com o país em que se refugiou do terror nazi. O seu entusiasmo é motivado em primeiro lugar pela beleza única da natureza, e logo a seguir pela aparente falta de violência e disputa racial. Para Zweig, o valor de uma civilização não reside unicamente no progresso material e económico, mas sobretudo na sua atitude pacífica e no humanitarismo. Neste sentido, o Brasil apresenta-se ao estudioso austríaco como um modelo e uma grande esperança para o futuro da humanidade, tendo já resolvido o problema que causou a queda da Europa na barbárie. Zweig observa que o Brasil parece ignorar as diferenças sociais e raciais, e estabelecer uma sociedade pacífica, em que todos os mais diversos grupos sociais e étnicos toleram-se e misturam-se em pé de igualdade⁹⁶. Ao mesmo tempo, o Brasil não contradiz o ideal europeu do progresso: é o país do *ainda*: “ainda” é pobre, “ainda” não se desenvolveu, “ainda” está “no início”⁹⁷. Por outras palavras, este país surge para Zweig como a

⁹⁴ SKIDMORE, Thomas (1974). *Black into White: Race and Nationality in Brazilian Thought*. New York: Oxford University Press, p.190.

⁹⁵ DaMATTA, Roberto (1984). *O que faz o Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 78.

⁹⁶ ZWEIG, Stefan [1941] (2000). *Brazil: A Land of the Future*. Riverside, CA: Ariadne Press, pp. 13-14.

⁹⁷ Ibid., p. 16.

utopia duma Europa “outra” e melhor: desta forma, a “alteridade” brasileira torna-se apenas numa variante da “mesmidade” europeia. Trinta anos mais tarde, outro imigrante europeu que se refugiou no Brasil na mesma altura de Zweig e em condições semelhantes, escreveu o livro *Fenomenologia do brasileiro: em busca do novo homem* (1971). Vilém Flusser começa a sua descrição do Brasil com a advertência de que este país não é o que os europeus acham: o «primeiro impulso e contato» do visitante é com uma «massa urbana heterogênea e quase amorfa», uniformizada somente pela língua portuguesa. Salta logo à vista a degeneração humana, «o monótono, inarticulado e uniforme» de uma mistura de gente, que chama a atenção pela aparente «falta de caráter»⁹⁸. Tudo parece indicar que o subdesenvolvimento seja a causa do desajuste dos brasileiros consigo próprios e com o seu país, causando a miséria de milhões de pessoas. Tal é, por exemplo, a posição dos teóricos do subdesenvolvimento do *Instituto Superior de Estudos Brasileiros* (ISEB), um *think tank* de esquerda fundado em 1956, e extinto pelos militares em 1964. Para um dos seus representantes, Roland Corbisier, a colonização necessariamente leva à alienação, já que «o conteúdo da colônia não é a própria colônia, mas a metrópole»⁹⁹. As conclusões desta teoria são desoladoras: dadas as circunstâncias coercivas - tanto internas como externas ao país - o desenvolvimento no Brasil revelar-se-ia como uma *utopia*, relegada a um “lugar nenhum” do futuro. Mas a *Fenomenologia do brasileiro* de Flusser constitui a tentativa de pensar diferentemente a “alteridade” do Brasil, superando os pressupostos e o aparato categorial do mundo conceptual “ocidental”. Assim, o Brasil seria um país subdesenvolvido e alienado apenas designando-se como realidade aquilo que na Europa e na América do Norte é tido como tal: ali o homem perdeu-se dentro de um aparato industrial, administrativo e cultural, reduzindo-se a uma peça duma maquinaria social incontrolável. Porém, referida a um país que foi “catapultado” para fora da realidade histórica europeia, a tendência chamada “alienação” poderia perfeitamente tornar-se numa:

[...] autêntica tendência para o encontro do brasileiro consigo mesmo, isto é, com a sua verdadeira essência brasileira. Se tal tendência não for sufocada e transformada em alienação histórica, pode surgir aqui um novo tipo de homem, com um novo tipo de religiosidade, cultura, jogo e, posteriormente, com um novo tipo de vida em sociedade.¹⁰⁰

Do ponto de vista de Flusser, a não-história constituída pelos países subdesenvolvidos, pelo “Terceiro Mundo”, corresponde precisamente àquele *novum* que, por definição, se encontra somente na *estranheza* que abala o abrigo e o fundamento da “mesmidade” europeia. O brasileiro seria então um “homem novo”, enquanto capaz de evitar a “tendência europeia” à alienação: trata-se apenas de

⁹⁸ FLUSSER, Vilém [1971] (1998). *Fenomenologia do brasileiro: em busca do novo homem*. Rio de Janeiro: EdUERJ, pp. 40-57.

⁹⁹ CORBISIER, Roland, *apud* ORTIZ, Renato (1994). *Mundialização e cultura*. S. Paulo: Brasiliense, p.55.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 112.

uma potencialidade, pois nada garante que ele tome plena consciência disso, assumindo-se definitivamente como tal. Mas para os fins da nossa tese é importante relevar que, na *Fenomenologia do brasileiro*, o *novum* volta a aparecer como conceito definidor do Brasil, cinco séculos depois da sua “descoberta”.

Por todas as razões acima referidas, o Brasil parece render-se naturalmente ao imaginário da *F.C.*: *utopia*, *Novo Mundo* e “país do futuro” é o que foi sempre *ab initio*, enquanto projeto de colônia de exploração, passando por várias experiências económicas e sociais - inclusive a construção de uma capital futurista como Brasília - até hoje. Não é por acaso que Terry Gilliam deu o título de *Brazil* (1985) à sua releitura de *Nineteen Eighty-Four*, ou que o livro de Mary Elizabeth Ginway *Brazilian Science Fiction* (2004) tenha como subtítulo *Cultural Myths and Nationhood in the Land of the Future*. Ginway argumenta que os mitos de identidade herdados do passado constituem um excelente ponto de partida para analisar a *F.C.* brasileira, porque os primeiros autores daquele país projetaram-nos para a sociedade do futuro como forma de oposição cultural à tecnologia - percebida como uma ameaça - e de resistência política contra o processo de modernização imposto pela ditadura militar até 1985. No Brasil pós ditadura, tendo experimentado duas décadas de modernização, a *F.C.* satirizou os mitos do Brasil como paraíso tropical, do Brasil como uma democracia racial, dos brasileiros como um povo sensual e dócil e do Brasil como um país com potencial para a grandeza como nação, para abordar os efeitos díspares do desenvolvimento, e as implicações da tecnologia em questões como género sexual, raça, e classe na sociedade brasileira contemporânea. Desta forma, a estudiosa americana articula a tese de que os autores brasileiros de *F.C.* conseguiram acrescentar a este género um *quid* original e único:

Isto mostra como o Terceiro Mundo pode remodelar um género do Primeiro Mundo, do modo como a revolução feminista transformou a *F.C.* anglo-americana da década de 1970. [...]. Como Jean-Louis Trudel notou, “Se oprimidos por causa de raça ou género sexual, por razões políticas ou pela pobreza, os desprivilegiados são capazes de conhecer não só o seu lugar na vida, mas também o lado negativo (com frequência o mais revelador) das vidas dos mais afortunados”.¹⁰¹

Ginway conclui afirmando que:

Ao combinar formas “altas” e “baixas” de literatura, ao justapor mito, mídia e tecnologia moderna, e ao abordar questões relacionadas a raça e a género sexual, a *F.C.* brasileira da era pós-ditadura desconstrói a noção de Brasil como uma nação tropical exótica, cheia de gente feliz, oferecendo ao invés disso um mosaico pós-moderno do conflito do Brasil para lutar com a sua própria história, e com a crescente influência da globalização.¹⁰²

¹⁰¹ GINWAY, M. Elizabeth (2005). *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*. São Paulo: Devir, p. 217.

¹⁰² Ibid., p. 220.

O cinema brasileiro tem tido experiências apenas esporádicas na *F.C.*, quer porque as exigências produtivas do gênero parecem mais adequadas a um contexto cinematográfico industrial (o que não seria exatamente o caso brasileiro) quer por causa da contraposição entre “cinema de gênero” e “cinema de autor”, sempre presente neste país a partir da época do Cinema Novo. Não obstante, Alfredo Suppia, diretor do *Laboratório de Estudos em Ficção Científica Audiovisual* (LEFCAV) da Universidade Federal de Juiz de Fora, salienta a existência de um *corpus* significativo de filmes brasileiros de *F.C.*, às quais podem ser atribuídas as mesmas peculiaridades e traços distintivos que Mary Elizabeth Ginway refere à *F.C.* literária. Suppia defende a opinião que:

Por meio de suas sugestões e perspectivas, a ficção científica no cinema brasileiro, ainda que contextualizando temas e tópicos do país, alça o Brasil a um panorama mais nitidamente global, em função da própria vocação universalizante do gênero.¹⁰³

Neste sentido, Suppia ressalta a importância da *distopia ecológica* (ou *ecodistopia*) nos filmes de *F.C.* dos anos de 1970 e 80, pelas suas representações alegóricas dos graves sacrifícios e sofrimentos que a violenta *utopia* do “Brasil Grande” causou à sociedade brasileira durante a ditadura militar:

Num período perigoso, em que arte e discurso muito se valiam de alegorias e entrelinhas, a *F.C.* foi instrumental em filmes com razoável teor de crítica social e política. É o que podemos constatar em *Brasil Ano 2000*, *O Anunciador*, *Parada 88* e *Abrigo Nuclear*, entre outros títulos.¹⁰⁴

Segundo Suppia, o filme *Parada 88: Limite de Alerta* (1978) de José de Anchieta, é provavelmente a primeira longa metragem brasileira centrada no tema da catástrofe ecológica e, ao mesmo tempo, um dos mais genuínos títulos nacionais de *F.C.* Mas a *ecodistopia*, que problematiza e reelabora o próprio mito cultural fundador do Brasil, apresenta-se também neste começo de século XXI no filme *Acquaria* (2004) de Flávia Moraes. A escolha dos dois filmes acima referidos como objeto de estudo da presente dissertação deve-se precisamente à valença utópica da *ecologia* no mundo contemporâneo. Se a *utopia* representa o projeto da sociedade ideal que os homens elaboram e perseguem em todas as épocas, então a *ecologia*, ou melhor, as várias instâncias ecológicas - com as suas fortíssimas cargas inovadoras - podem ser consideradas como o principal projeto utópico da presente fase histórica. Com efeito, a *utopia ecológica* (ou *ecotopia*) convida-nos a repensar o

¹⁰³ SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira (2007). *Limite de Alerta! Ficção Científica em Atmosfera Rarefeita: Uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood*. Dissertação. Campinas, SP: Unicamp, pp. 318-319. Disponível em: <http://www.unicamp.br/bc/> (acedido em 15 de 10 de 2012).

¹⁰⁴ Ibid., p. 373.

sentido e a função da economia, da política, da ciência, da tecnologia e do inteiro modelo cultural sobre o qual se construíram durante a idade moderna as nossas sociedades. Para além disso, a análise dos diferentes contextos socioculturais nos quais os dois filmes foram concebidos, das diferentes características formais que manifestam, e da receção que encontraram, permitir-nos-á perspetivar a crise e a transformação dos mitos culturais de identidade nacional do Brasil nas últimas décadas, isto é, a partir da sua forçada modernização sob o governo militar, até à sua entrada na época da globalização.

2.2 A valença utópica da ecologia: rumo a uma ecologia da mente.

Segundo Brian Stableford, a *ecodistopia* na *F.C.* norte-americana afunda as suas raízes em sérias preocupações sobre o futuro do nosso planeta, levantadas por vários estudos sobre superpopulação e poluição já na década de 1960, que deram origem a uma nova consciência ambiental. A obra ficcional *The Population Bomb* (1968) do biólogo Paul Erlich - baseada no seu próprio relatório científico, publicado em 1967 na revista *New Scientist* para alertar sobre a ameaça da superpopulação - foi a primeira de uma série de *ecodistopias* que retratam também as terríveis consequências do “efeito estufa” e do desgaste na camada do ozono¹⁰⁵. Devido sobretudo ao impacto global causado em 1972 pela publicação por parte do Club di Roma do célebre relatório *Os Limites do Crescimento* - elaborado por uma equipe de técnicos do M.I.T. (Instituto de Tecnologia de Massachusetts) - também a *utopia crítica* começou a abordar o tema fulcral da catástrofe ecológica. Obras como *The Dispossessed* (1974) de Ursula Le Guin, bem como *Woman on the Edge of Time* (1976) de Marge Piercy, retratam sociedades que tentam equilibrar tecnologia, liberdade e respeito pelo meio ambiente. Mas é o livro *Ecotopia* de Ernest Callenbach (1975) a ser considerado como a obra fundamental e epónima de um novo sub-género literário. Para conceber e descrever os seus *nova* no que diz respeito a fontes de energia renovável, arquitetura biológica, tecnologias e meios de transporte, Callenbach trouxe inspiração de pesquisas publicadas em revistas como *Scientific American* e *CoEvolution Quarterly*. Enquanto os valores e as práticas sociais que caracterizam *Ecotopia* - ambientada no ano de 1999 - derivam de experimentações reais efetuadas pelo próprio autor no seio de pequenas comunidades alternativas do Oeste americano.

¹⁰⁵ STABLEFORD, Brian (1995). ‘Ecology’. In: *The Encyclopedia of Science Fiction*, CLUTE, John e NICHOLLS, Peter (orgs.). New York: St. Martin’s Press, pp. 365-366.

Hoje em dia, o aumento descontrolado da população humana, a degradação das terras, o esgotamento dos recursos naturais, o acúmulo de resíduos tóxicos e não degradáveis, vários tipos de poluição, a mudança climática, os abusos da tecnologia e a destruição da biodiversidade em todas as suas formas, constituem juntos uma espantosa ameaça à sobrevivência humana, desconhecida pelas gerações anteriores à nossa. A comumente chamada “crise ambiental” e a gravíssima crise económica global manifestam claramente todos os limites do sistema capitalista, tornando inevitável a mudança radical das nossas sociedades. Por outro lado, a problemática ecológica pertence simultaneamente ao registo do meio ambiente, das relações sociais e da produção de subjetividades: a humanidade está a viver uma verdadeira crise ontológica, em que o materialismo derivado do humanismo e do iluminismo europeu toldou os aspetos espirituais e afetivos na relação de cada um de nós com o ecossistema global. Ao nível cultural e da consciência individual, a *utopia ecológica* indica-nos portanto a necessidade de abandonar aquele “delírio de onipotência” que conduziu – a partir de René Descartes – o *homo technologicus* a considerar-se como o «dono e senhor da natureza». A visão *mecanicista* da realidade - fruto envenenado da exaltação renascentista do *homo faber suæ quisque fortunæ* - causou por um lado o extraordinário progresso da tecnociência como ferramenta para o domínio da natureza e a transformação do universo, e por outro a afirmação violenta do sistema capitalístico à escala planetária. De facto, o paradigma *mecanicista*, declinado nas diferentes épocas nos termos de *racionalismo*, *empirismo*, *reducionismo*, *individualismo*, *economicismo*, *utilitarismo*, *positivismo*, *cientificismo*, etc., tornou-se na “*Weltanschauung*” que contribuiu à formação e à difusão daquela mentalidade predatória do *homo oeconomicus* que - tendo como único objetivo o máximo lucro imediato - reduziu a natureza e os recursos planetários a objetos de indiscriminada exploração e rapina. Como resultado deste processo, Hans Jonas observa que hoje o «saber preditivo» do homem é enormemente inferior ao saber técnico que confere poder ao seu agir: a capacidade de interferência das decisões que hoje tomarmos transpõe o nosso tempo e o nosso espaço, sujeitando até as gerações futuras aos acertos ou as “eventuais” catástrofes daí decorrentes, e colocando a humanidade à beira da extinção. A visão da natureza como responsabilidade humana – conclui Jonas - é certamente o *novum* sobre o qual refletir hoje no âmbito da ética¹⁰⁶.

Impõe-se, então, a necessidade de ultrapassar os limites do antropocentrismo renascentista, e de passar de uma visão fragmentária da realidade - causada pela própria conceção *mecanicista* - para uma visão global ou *holística* (do grego *olos*: “todo inteiro”). Opondo-se a qualquer mecanismo *reducionista*, *simplificador* e *disjuntivo*, Edgar Morin conjuga a *teoria da informação*, a *cibernética*

¹⁰⁶ JONAS, Hans (2006). *O princípio responsabilidade: Ensaio de uma ética para a civilização tecnológica*. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, p. 66.

e a *teoria dos sistemas* para delinear uma *epistemologia da complexidade*, capaz de integrar diferentes formas de conhecimento, e de evidenciar as relações necessárias e interdependentes entre todos os aspetos da vida humana. Para além de ser um “animal político”, o homem é essencialmente natureza, e para sobreviver precisa mesmo da natureza, até quando vive em sociedades tecnologicamente avançadas. Consequentemente, para Morin, a natureza deve ser respeitada e salvaguardada quer enquanto elemento constitutivo do ser humano, quer porque constitui o próprio espaço da sua existência física¹⁰⁷. Segundo Gregory Bateson, todos os piores erros epistemológicos da civilização ocidental podem ser resumidos num único erro fundamental: o de termos agredido, ou de qualquer maneira descurado, o meio ambiente no seu complexo. Para além dos teóricos da conceção mecanicista, Bateson aponta também para cientistas como Charles Darwin que, individuando na *espécie* a «unidade de sobrevivência», negligenciou a importância decisiva do *habitat* para todos os seres vivos¹⁰⁸. Bateson, ao invés, considera como unidade de sobrevivência o *organismo no seu meio ambiente*: a evolução é assim um processo que não resulta simplesmente da adaptação dos organismos a um dado meio ambiente, mas da coevolução de organismo e meio ambiente em todos os níveis sistémicos. Trata-se de uma conceção da *unidade* do mundo natural que o próprio Bateson chega a definir como “estética”, e “sagrada”, afirmando que a cisão entre *espírito (mind)* e *matéria (nature)* foi o gesto inaugural de uma tradição epistemológica “errada”, resultando na desastrosa perda daquele «sentido de unidade da biosfera e da humanidade que nos iria unir e tranquilizar com uma afirmação de beleza»¹⁰⁹. Para argumentar a sua tese, Bateson recorre à obra de Arthur Lovejoy, *Great chain of being: a study of the history of an idea* (1936), a qual - a partir da filosofia da Grécia clássica, até Kant e os idealistas alemães do século XVII - regista «a história da ideia de que o mundo é/foi eternamente criado sobre a lógica dedutiva. Esta ideia está clara na epígrafe d’*A Cidade de Deus* (426 - Santo Agostinho)»¹¹⁰. Bateson foi um dos membros principais das Conferências Macy no pós-guerra, protagonizando assim o nascimento da cibernética e da teoria dos sistemas, mas a sua original visão de mundo deriva também de conhecimentos previamente adquiridos no âmbito da biologia, da antropologia, da psiquiatria e da ecologia. A *ecologia da mente* constitui assim o conceito fulcral da sua obra mais conhecida: *Steps to an Ecology of Mind* (1972). Afirmando que o nosso sistema mental, que governa o modo como pensamos e aprendemos, é o mesmo tipo de sistema que governa a evolução e a ecologia de todas as formas de vida no planeta, Bateson propõe que seja definido como *mente* um processo interativo de

¹⁰⁷ MORIN, Edgar (1990). Le pensée ecologisée. In : *La planète mise à sac*, «Le Monde diplomatique. Manières de voir», 8 de maio de 1990, pp. 91-92.

¹⁰⁸ BATESON, Gregory (1977). *Verso un’ecologia della mente*. Milano: Adelphi, pp. 526-527.

¹⁰⁹ BATESON, Gregory (1987). *Natureza e Espírito: uma unidade necessária*. Lisboa: Dom Quixote, p. 26

¹¹⁰ Ibid., p. 26.

adaptação, que pressupõe relações contínuas entre o organismo e o seu ambiente. Para Bateson, a *mente* é portanto uma propriedade essencial de todos os organismos vivos, das sociedades e dos ecossistemas, uma consequência necessária e inevitável da complexidade, um fenómeno sistémico que começa muito antes dos organismos desenvolverem um cérebro e um sistema nervoso superior. Os sistemas, que são *mentes*, constituem-se em circuitos de causa e efeito autocorretivos e homeostáticos: por outras palavras, em sistemas cibernéticos. Os processos mentais são eventos ocorrentes na organização e nas relações entre as múltiplas partes dos sistemas, e são causados por diferenças: as informações de diferenças - ou perturbações - provenientes do ambiente, desencadeiam mudanças estruturais em todos os organismos vivos envolvidos em tais processos recursivos e retroativos. Para Bateson, a *mente* não está portanto localizada unicamente no corpo humano: também o meio ambiente está vivo, e é dotado de *mente*. É nesta perspetiva que Bateson afirma ser necessário discutir epistemologicamente o conceito de *unidade da biosfera*: «Rendo-me à convicção de que a minha sabedoria é uma pequena parte dum mais vasto e completo conhecimento que une toda a biosfera ou criação»¹¹¹.

A conceção *holística* batesoniana constitui a base sobre a qual assenta também a *teoria de Gaia*. Hoje consolidada e aceite pela comunidade científica - ainda que frequentemente designada pela expressão mais ortodoxa de *Ciência Sistémica da Terra* (Earth System Science), a *teoria de Gaia* mostra-nos como a evolução da vida na Terra e a evolução geológica do planeta se relacionam de forma íntima e interdependente, levando a considerar Gaia (na mitologia grega deusa da Terra, consorte do deus do céu Úrano) como um único ser, uma entidade fisiológica superior à suma complexa das suas partes, dotada do objetivo inconsciente de regular o clima e a química num estado confortável para suportar a vida. Obviamente, a *teoria de Gaia* não é antropocêntrica:

Um sistema geofisiológico sempre começa com a ação de um organismo individual. Se esta for localmente benéfica para o meio ambiente, ela então poderá se difundir até que acabe resultando um altruísmo global. Gaia sempre opera assim para atingir seu altruísmo. Não há previsão ou planeamento envolvido. O inverso também é verdadeiro, e qualquer espécie que afete o meio ambiente desfavoravelmente está sentenciada, mas a vida continua. Será que isto se aplica aos seres humanos agora?¹¹²

Com efeito, esta teoria foi rapidamente adotada pelos movimentos ecologistas para fundamentar cientificamente as suas preocupações e alertas. Por outro lado, a possibilidade de perspetivar o nosso planeta como um organismo, e os seres que nele vivem como seus constituintes, serviu para traduzir em termos contemporâneos os conceitos de interdependência e consciência global de que nos falam já as antigas correntes filosóficas do budismo Mahayana, e alimentou o

¹¹¹ Ibid., p. 85.

¹¹² LOVELOCK, James [1988] (1997). A Terra como um organismo vivo. In: WILSON E. O. ; PETER, M. Frances (orgs.). *Biodiversidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 622.

ecocentrismo de inspiração panteísta típico dos modernos cultos *new age*. A *teoria de Gaia* encontrou também o favor do realizador James Cameron, autor da *ecotopia* cinematográfica mais importante deste começo de século XXI. No filme *Avatar* (2009), Gaia é representada como Eiwa, a mística entidade espiritual constituída pela conexão mental e física entre todos os seres vivos e o meio ambiente do planeta Pandora. O filme de Cameron, considerado um dos mais caros da história do cinema, permite ao espectador a experiência cinematográfica hiper-realista e tridimensional da *ecotopia* mais contemporânea, isto é, um lugar “outro” idílico e ecologicamente sustentável, onde os seres vivos e o planeta formam um único organismo. O respeito, a consideração e a contemplação do funcionamento do ecossistema do planeta Pandora é o que faz dos humanoides *Na’Vi* que o habitam uma parte da harmonia de Eiwa. A força da ligação dos *Na’Vi* com o planeta Pandora deve-se à evolução epistemológica trazida pela percepção de que, a partir do momento em que se é parte de um organismo, feri-lo equivale a ferir-se.

2.3 PARADA 88: a ecodistopia de alerta.

Em 1972, o relatório do Clube de Roma *Os Limites do Crescimento* declarou que o nosso planeta não suportaria o crescimento da população e o aumento da poluição, e avançou com a tese de que a redução da industrialização e do crescimento económico seria o único meio para evitar uma catástrofe ambiental global. No entanto, esta tese ia contra os interesses dos então países em desenvolvimento. Nomeadamente, o governo militar brasileiro daquela época dependia principalmente do êxito das suas políticas industriais como fator de legitimação da ditadura. Segundo um documento oficial publicado pelo Departamento de Estado norte-americano em 2 de março de 1972, a oposição do Brasil à criação de padrões ambientais refletia os medos de que tais limitações pudessem frustrar o seu crescimento económico, e o cumprimento do seu destino de potência mundial:

[...]pode-se esperar que os brasileiros liderem vigorosamente aqueles que consideram os controles uma ameaça ao seu desenvolvimento, e eles continuarão a estimular qualquer investimento em grande escala que apoie seus objetivos de desenvolvimento, mesmo que isso signifique “importar poluição”.¹¹³

¹¹³ Disponível em: <http://www.ecodebate.com.br/2007/11/21/leia-integra-de-documento-oficial-dos-eua-sobre-poluicao-no-brasil/> (acedido em 10 de 10 de 2012).

Com efeito, na *Conferência Mundial das Nações Unidas para o Meio-Ambiente*, realizada em Estocolmo no mês de junho do mesmo ano, a delegação brasileira contestou as postulações dos países ricos, afirmando que o conceito de soberania absoluta deveria ter precedência sobre qualquer análise da comunidade internacional acerca dos estragos causados ao meio ambiente, e conquistando assim a simpatia de outros países em desenvolvimento como a China e a Índia. No Brasil da ditadura militar, não surpreende portanto que as conotações negativas da tecnologia e da modernização levem com maior frequência o gênero da *utopia ecológica* à representação da *ecodistopia*. *Umbra* (1977) de Plínio Cabral é a primeira *distopia* literária brasileira focada especificamente no desastre ecológico, apresentado como uma consequência das políticas econômicas e industriais do governo. O livro *Não Verás País Nenhum* (1981) de Ignácio de Loyola Brandão é provavelmente a *ecodistopia* brasileira mais conhecida no mundo, tendo sido traduzido para o inglês em 1985, e resenhado no *New York Times Book Review* no mesmo ano. Trata-se de um “apocalipse brasileiro” sobre um país devastado por uma tecnologia predatória, que deixava ao leitor daquela época a inquietante sensação de antecipar realisticamente o curso dos acontecimentos, sobretudo graças à sua descrição da natureza opressiva do poder. Na opinião de Elizabeth Ginway, todas as distopias brasileiras daquela época são:

[...] representações alegóricas de um Brasil sob governo militar, com claras alusões ao uso calculado, pelo regime, de censura, controle da mídia, tortura, aprisionamentos e desaparecimentos, todas táticas características do “golpe dentro do golpe” de 1968, engendrado pela linha-dura dos militares. Por essas razões, os enredos das distopias brasileiras tendem a girar em torno da rebelião coletiva ou individual contra uma tecnocracia perversa e arbitrária, “brasilianizando”, por assim dizer, cenários familiares dos primeiros exemplos de ficção distópica.¹¹⁴

Parada 88: O Limite de Alerta (1978) de José de Anchieta constitui precisamente uma crítica à “euforia industrial” do governo militar, bem como ao regime ditatorial como um todo, retratando uma sociedade aprisionada e economicamente escravizada. A primeira cena do filme abre-se com a legenda “DEZEMBRO DE 1999”, estabelecendo logo o modo de recepção duma *ucronia* ambientada no *near future*. De acordo com a estratégia retórica típica do gênero da *distopia*, o espectador é colocado *in media res* dentro de um mundo ficcional similar ao seu próprio ambiente empírico, no qual emergem aos poucos vários elementos “perturbadores”. Estamos dentro de um quadro familiar aparentemente sereno, se bem que imerso numa estranha escuridão. O ruído de um televisor - aceso sem emitir programas - transforma-se lentamente no som da execução desafinada de uma canção que a personagem da mãe (Maria - Yara Amaral) está cantando, enquanto a filha (Ana - Regina Duarte) a acompanha tocando oboé: trata-se de *Bodas de Prata*, composta e já publicada em 1974 por Egberto Gismonti, o autor da notável música original do filme. Logo no

¹¹⁴ Ibid., pp. 94-95

começo do filme, o recurso a *música popular brasileira (MPB)* serve uma dúplici função: representar uma das características mais marcantes da cultura daquele país e, ao mesmo tempo, expressar através das palavras de Maria a saudade de um tempo anterior ao da narração diegética, isto é, da época feliz em que aquela canção foi composta:

- MARIA: «É do meu tempo de menina. Eu tinha a tua idade. Eu me apaixonei pelo autor...» (1'30").

Dois minutos depois do começo do filme, o espectador descobre que Ana, uma belíssima jovem, é cega; começa uma música dramática, e cinquenta segundos mais tarde, as palavras da mãe e um plano subjetivo do exterior da casa revelam que o ar da cidade está envenenado, e absolutamente irrespirável. O realizador adota a linguagem do *cinema clássico* como modalidade naturalizada do dispositivo cinematográfico, filmando o espaço interior da casa de modo orgânico, quase tridimensional. O efeito de “suspensão temporária da descrença” é induzido também mediante a representação de convenções socioculturais pertencentes à realidade empírica do espectador, ou seja, de gestos de carinho entre os componentes do núcleo familiar: as duas mulheres desejam a boa noite ao pai (Joaquim Porfírio - Joel Barcellos), o qual está completamente bêbado, e já deitado num sofá. Quatro minutos e meio depois do começo do filme entra o seu título em sobreimpressão, enquanto quatro motocicletas futuríveis percorrem uma estrada retilínea entre os campos. É de dia, mas o ar está cheio de neblina, e os motards vestem roupas de couro negro e máscaras antigases. A música chega agora ao clímax da dissonância. Logo a seguir, a câmara apresenta-nos pela primeira vez o espaço “exterior” da cidade: estamos dentro de túneis de plástico, onde uma pastora louca lança sinistras profecias a um grupo de fieis. Continuamos a ouvir as palavras dela em *voz-off* sobre um dos raríssimos planos exteriores à luz do dia do filme: a câmara enquadra um prédio que relembra a arquitetura futurível promovida pelo regime militar brasileiro. Aparece em sobreimpressão a legenda “DEPARTAMENTO DE CONTROLE DE GASES”, e começa uma cena fulcral, na qual o diálogo entre um grupo de funcionários revela o antecedente ficcional. A cidade de Parada 88 encontra-se em quarentena há já cinco anos, desde quando a válvula de segurança do reator de uma indústria química de cosméticos se avariou, causando a explosão que espalhou no ar toneladas de dioxina. Os sobreviventes - menos da metade da população originária - vivem isolados do resto do mundo por determinação do Departamento de Saúde, pagando em troca de ar respirável, e deslocando-se debaixo dos túneis plásticos que conectam todos os edifícios da cidade. O chefe do Departamento de Controle de Gases revela que uma quarentena tão prolongada é o resultado da negligência da burocracia governamental: agora chegou finalmente o momento de enviar uma equipa de técnicos para a cidade de Parada 88, a fim de localizar e remover um reator que persiste derramando dioxina. Enquanto ouvimos este relato, sucedem-se no ecrã uns planos exteriores de

sabor documental, representando um panorama urbano totalmente coberto por um pó de cor avermelhado. Regressamos enfim à quotidianidade da casa onde vive a família de Joaquim Porfírio (11'43"). Agora já não nos resta a menor dúvida: apesar da tentativa de manterem a alegria e a convivialidade típicas do povo brasileiro, as três personagens vivem presos dentro de uma autêntica *ecodistopia*.

É noite, os três protagonistas estão reunidos à mesa para jantar. Porfírio relata que dentro de uma semana o Departamento de Gases irá finalmente limpar o ar da cidade: os habitantes de Parada 88 poderão assim comemorar o novo Milénio dançando livremente pelas ruas, fora dos túneis. Contudo, enquanto a equipa dos técnicos do Departamento chega de helicóptero na cidade, a mãe alerta Joaquim sobre a necessidade de pagar de imediato a conta do ar, correndo-se o risco de a família sofrer um corte já no dia seguinte. Joaquim promete que irá arranjar o dinheiro necessário, e sai de casa: a partir deste momento (13'55") a narração fílmica irá decorrer em "unidade de tempo" por cerca de 34 minutos, alternando de forma rudimentar mas eficaz as ações paralelas da equipa dos técnicos e as desventuras do Joaquim. A trilha sonora é utilizada no filme principalmente para manter a necessária continuidade diegética, mas é de salientar a canção *Feliz Ano Novo*, interpretada pela sensual cantora Joyce, durante um espetáculo na boate onde Joaquim procura esquecer os seus problemas bebendo: a *MPB* evoca aqui os mitos da sensualidade e da alegria do povo brasileiro. Composta por Egberto Gismonti e Geraldo Carneiro, *Feliz Ano Novo* constitui o segundo dos dois temas principais (sendo o primeiro a já citada *Bodas de Prata*), que a Orquestra de Campinas e o Coral da Universidade de Campinas (Unicamp) irão desenvolver de várias formas ao longo do filme. Na casa de espetáculos, de repente Joaquim é sorteado para deixar a zona de proteção em busca de notícias sobre a chegada dos técnicos (29'30"). O prémio são justamente três meses de ar pago e uma partida de mantimentos: Joaquim aceita portanto o perigoso desafio. Bêbado, vagueia pelos tuneis cantando *Feliz Ano Novo*, volta para casa, e prepara-se para cumprir a missão. Entretanto, os técnicos penetram dentro da fábrica Vale da Noite, e identificam o reator danificado (35'30"). Joaquim sai novamente de casa sem revelar o seu destino à mulher, mas promete-lhe que irá conseguir encontrar o dinheiro para pagar a conta do ar. Rasga com uma faca o túnel de plástico, e logo um alarme começa a tocar (38'38"). A montagem alterna agora de forma cada vez mais rápida cenas dos técnicos trabalhando dentro das ruínas da fábrica, de Joaquim caminhando pela cidade deserta, e de Maria e Ana que participam numa cerimónia religiosa oficiada pela pastora louca. Entre os vários fiéis, reconhecemos o jovem e bonito Cara-de-Anjo; uma personagem que já entrevimos na primeira cena do filme olhando para Ana atrás dos vidros da janela. Ana pede à pastora para curar a cegueira dela com água benta, mas o ritual não resulta. Na confusão que se segue, Cara-de-Anjo apresenta-se a Ana pela primeira vez (45'42"). Joaquim chega dentro da antiga

indústria química, no mesmo sítio onde os técnicos estão tentando remover o reator, mas sucumbe rapidamente aos gases venenosos, e é resgatado pela equipa do Departamento (48'30"). Elipse temporal.

No ecrã de um computador, compõe-se a ficha de identificação do soldador Joaquim Porfírio, intercalada por vários detalhes do bloco operatório no qual ele está deitado. Enquanto a operação cirúrgica começa, os motards mascarados que já vimos no genérico inicial dirigem-se à casa de Joaquim: são quatro “cobradores”, que ameaçam Maria e Ana de cortar o suprimento de ar, em face do atraso no pagamento da conta. No hospital, os pulmões do Joaquim são substituídos por órgãos biônicos, tornando-o num dos raros ciborgues do cinema brasileiro (53'01"). Entretanto, os cobradores vandalizam a sua casa, e um deles estupra sua filha. Apesar da cegueira, e da máscara dele, Ana reconhece Cara-de-Anjo, e parece enternecida: os dois beijam-se (56'15"). Cara-de-Anjo parte, mas promete regressar no último dia do ano para cobrar a dívida. A mãe abraça a filha violada, invocando desesperadamente o nome do marido desaparecido. No hospital, Joaquim manifesta os primeiros sinais de vida, enquanto Maria dirige-se a um aparelho eletrónico chamado INFORCENT, à procura de notícias dele. Esta cena (1h00'00") mostra a não reciprocidade e a falta de comunicação direta na relação entre os cidadãos e os dirigentes tecnocratas da sociedade distópica, relembrando os dispositivos pelo exercício do poder do já citado *Panóptico* de Bentham. Ao mesmo tempo, exatamente como no caso dos ecrãs em *Nineteen Eighty-Four*, o INFORCENT também revela a impossibilidade última do controlo total: o controlo não é outra coisa senão um simulacro, um dispositivo eletrónico atrás do qual se encontra apenas o vazio. De facto, o grande ausente do filme *Parada 88* é mesmo o Estado brasileiro, cujo poder manifesta-se somente de longe por meio de proibições, protocolos e cobranças. Alfredo Suppia salienta que:

Acaba sendo contraditório o fato de um Estado tão pouco preocupado com o bem-estar dos sobreviventes de Parada 88 promover o salvamento de Joaquim Porfírio. José de Anchieta justifica essa passagem do filme comentando que, embora não tenha ficado claro, Joaquim Porfírio é salvo por interesse político. Para o diretor, *Parada 88* é essencialmente uma metáfora sobre a demência do poder.¹¹⁵

Joaquim acorda no hospital, e apercebe-se da sua mutilação. Maria recebe no INFORCENT a notícia que o marido já foi operado, e que terá alta no dia 31 de dezembro: a cara dela, apesar de todas as tragédias vividas, ainda manifesta esperança, amor e confiança no seu esposo (1h03'00"). Na casa de espetáculos, o maestro italiano Di Santana ensaia com uma pequena orquestra a sinfonia original *Reveillon*, que irá estrear naquela última noite do Milénio. Maria sai de casa para vender os produtos da sua horta doméstica. Ana, ao ficar sozinha, prepara-se para receber a visita dos

¹¹⁵ Ibid., p. 159.

cobradores. Veste-se de modo sensual, e pinta grotescamente a sua cara. Ao que tudo indica, ela está apaixonada por Cara-de-Anjo. A este respeito, Alfredo Suppia comenta:

Numa leitura superposta ao contexto histórico do filme, a paixão de Ana, a filha de Joaquim, por Cara-de-Anjo, o cobrador que a violenta, pode ser compreendida como metáfora de uma população fascinada por seu opressor.¹¹⁶

Joaquim sai do hospital exibindo uma enorme caixa torácica de metal: a sua vista provoca reações de hilaridade e horror entre as pessoas que circulam nos túneis. Na *distopia* “clássica”, o “herói” é normalmente um rebelde bastante achacado: a metáfora clínica não é casual, mas serve o propósito de representar os tratos “doentios” da própria sociedade distópica. Por outro lado, Joaquim reage à sua enfermidade de modo ambíguo e contraditório, atuando como uma máscara da *Commedia dell’Arte*: conforme o que acontece nas distopias de Huxley e Orwell, a esqualidez da realidade ficcional retratada é tão grande, que retira qualquer atributo épico ou trágico também às personagens que se lhe opõem. O processo de degradação moral que atinge o protagonista, representado desde o começo como um anti-herói, chega ao seu ápice quando ele vem a saber da violência sofrida pela filha (1h24’08”). Este é o autêntico ponto de viragem do filme: Joaquim planeja a vingança, e comunica à mulher a sua determinação de abandonar naquela noite a cidade de Parada 88, sobre a qual ainda vigora o limite de alerta (1h27’38”). Os cobradores dirigem-se à casa da família, enquanto os túneis da cidade começam a ser invadidos pelos moradores, disfarçados para comemorarem o iminente fim do Milénio. Na casa de espetáculos, o maestro Di Santana anuncia ao público que faltam apenas 5 minutos para a meia noite. Joaquim mata todos os cobradores (1h32’00”). Debaixo da máscara de um deles, Ana reconhece o semblante de Cara-de-Anjo, e desata a chorar (1h34’00”). Chega a meia noite e, entre os aplausos, Di Santana começa a dirigir a execução da sinfonia *Reveillon* (1h35’43”). Ao mesmo tempo, a família abandona a casa contra a vontade de Ana (1h40’40”). Debaixo das luzes dos fogos de artifício, os habitantes de Parada 88 rasgam o túnel plástico de proteção: a sinfonia acaba, o som do vento sobrepõe-se completamente aos outros ruídos, e as pessoas começam a sair livremente pelas ruas (1h42’38”). O filme acaba ao amanhecer do primeiro dia do ano 2.000, com um plano geral exterior da família de Joaquim viajando rumo a um futuro desconhecido e incerto. Ana continua gritando ao pai que o odeia, e o pai responde gritando que a ama; por sua vez, o céu continua avermelhado...

Melancólico e imerso numa profunda escuridão, desiludido e pessimista, *Parada 88* é claramente uma metáfora sobre uma desumana maquinaria de controlo social e destruição

¹¹⁶ Ibid., p. 159.

ambiental, que precisaria ser derrubada através de um ato de rebelião subversiva. José de Anchieta - autor do argumento, do guião, do figurino, diretor da arte e realizador do filme - declarou numa entrevista concedida a Alfredo Suppia em 2007:

Fui tomado pelo espírito da época e adotei a metáfora como linguagem, uma espécie de sabedoria que me protegia dos malefícios da censura. Mas nunca enfrentei problemas com a censura. Enfrentei sim problemas com a imprensa marrom e nanica¹¹⁷. [...] As polaridades direita e esquerda existiam de maneira muito forte naquele período. [...] A direita via o meu filme como uma ameaça velada às suas chaminés industriais e seus carros poluidores. A esquerda me acusava de querer derrubar chaminés, e com isso gerar um terrível desemprego em massa. Ora bolas, vai se entender? Fui massacrado pela imprensa e não pela censura.¹¹⁸

Anchieta afirma desconhecer um cinema de *F.C.* no Brasil e, embora se declare influenciado pelas obras de Arthur Clarke, Ray Bradbury, Isaac Asimov e Kurt Vonnegut Jr., o diretor recusa o rótulo de autor de *F.C.* O guião de *Parada 88* foi escrito pelo próprio Anchieta em colaboração com Roberto Santos, e em seguida submetido ao exame do escritor e estudioso de *F.C.* André Carneiro. No entanto, segundo Carneiro, as suas sugestões nunca foram praticadas¹¹⁹. Mas não existe dúvida alguma sobre a autenticidade da intenção utópica que moveu Anchieta, o qual declarou a Suppia que *Parada 88* foi realizado precisamente com o objetivo de lançar um alerta ecológico:

A questão do ar e seus poluentes sempre foi discutida em meus filmes, porque o meu primeiro filho Daniel, hoje com 36 anos, ao nascer teve os brônquios comprometidos por causa da poluição do ar de São Paulo. Quando o vi pequenino respirando dentro de um balão de oxigênio decidi que iria abrir uma discussão a respeito. Naquele período (1974/1975) ainda respirávamos os ares da ditadura e, por ser de esquerda, não fui perseguido pelos militares, mas pelos meus próprios pares do partido que alegavam ser a minha temática muito “escapista”, distante da realidade. Para o partido era mais importante uma chaminé funcionando do que destruída, pois onde havia uma chaminé havia trabalho... Um conceito do século XIX. Enfim, depois que o filme foi realizado, fui muito perseguido por inverter a cartilha socialista. No entanto, os elementos trazidos à tona pela ficção, como a robótica, estão hoje impiedosamente instalados em toda a indústria mundial, inclusive no Brasil. O desastre do aquecimento global também é uma realidade que já se abordava nos idos de 75. E todas ou praticamente todas as chaminés foram demolidas.¹²⁰

Proveniente da encenação, Anchieta colocou especial atenção na direção da arte e na iluminação de *Parada 88*, no intuito de reproduzir um clima teatral. A linguagem teatral é patente também na estrutura narrativa - que procura respeitar ao máximo as “três unidades aristotélicas” - e no tom da recitação dos atores. Anchieta destaca a contribuição fundamental como assistente de direção de arte a do arquiteto Alcino Izzo, que projetou os complexos túneis de plástico da cidade. *Parada 88* foi produzido com o apoio da extinta EMBRAFILME (a empresa estatal produtora e distribuidora de filmes), na época presidida pelo escritor e realizador Roberto Farias, que viu no

¹¹⁷ Sensacionalista e alternativa.

¹¹⁸ Ibid., p. 159.

¹¹⁹ Ibid., p. 165.

¹²⁰ Ibid., p. 163.

argumento «uma linguagem nova, diferenciada daquela que era vigente no cinema brasileiro de então, a “estética da fome”». No entanto, na opinião de Alfredo Suppia:

Embora busque o distanciamento da estética cinemanovista, *Parada 88* traz alguns aspectos sintomáticos das condições de sua produção, os quais não deixam de constituir uma certa “estética da fome” em comparação ao cinema de ficção científica modelar americano.¹²¹

Sendo que o financiamento da EMBRAFILME não foi suficiente para acabar e finalizar o filme, o compositor Egberto Gismonti e a atriz Regina Duarte (na época, a “namoradinha” do Brasil) tiveram que coproduzir o filme investindo recursos próprios. Como resultado, a cenografia de *Parada 88* recebeu o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) em 1978. Contudo, infelizmente, o filme nunca chegou a ser distribuído nas salas, e ainda permanece praticamente desconhecido do público brasileiro.

2.4 ACQUARIA: a ecodistopia crítica.

No começo do século XXI, graças aos esforços da diplomacia brasileira, aos importantes êxitos da *Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento* (realizada no Rio de Janeiro em 1992), à atuação de instituições como o *Ministério do Meio Ambiente* e o *Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis*, ao estabelecimento de programas de preservação ambiental, e ao desenvolvimento de tecnologias para matriz energética de fontes renováveis, o Brasil já tinha conseguido reverter aquela imagem de “grande vilão ambiental” derivada das políticas de desenvolvimento forçado impostas pelo governo militar. Em 2004, já no contexto sociocultural característico da época contemporânea, o cinema brasileiro “pós-retomada” conseguiu produzir e apresentar ao público outro importante filme de *F.C. utópica* dedicado à problemática ecológica¹²².

¹²¹ Ibid., p. 164.

¹²² No início dos anos 90, o cinema brasileiro “desapareceu” das salas devido à política de desmantelamento do Presidente Fernando Collor: a Embrafilme, o Concine, a Fundação do Cinema Brasileiro, o Ministério da Cultura, as leis de incentivo à produção, a regulamentação do mercado e até os órgãos encarregados de produzir estatísticas sobre o cinema foram extintos. A partir de 1992, com o objetivo de viabilizar a retomada da produção cinematográfica, foram implementados vários mecanismos de aplicação de recursos orçamentais (via Fundo Nacional de Cultura), e de incentivo fiscal. «*Retomada*, portanto, acabou se transformando na palavra-chave mais adequada e usual para nomear este processo de retorno do cinema brasileiro, não como um movimento de preocupação estética ou social, mas como uma espécie de restauração autorizada. Aqui, é possível identificar um grau de restabelecimento institucional na medida em que alguns filmes começavam novamente a cumprir a função de chegar ao público, através das telas das salas de cinema».

BARONE, João Guilherme (2005). *Comunicação e indústria audiovisual: cenários tecnológicos & institucionais do cinema brasileiro na década de 1990*. Porto Alegre: Biblioteca Ir. José Otão, p.138.

Acquaria, primeira longa metragem de Flávia Moraes, começa projetando o espectador no futuro do planeta Terra, mediante o recurso a efeitos de computação gráfica 3d. Um monitor de tv exibe um *talk show*, em que um especialista em ecologia minimiza o perigo de esgotamento dos recursos hídricos planetários, e declara que seria absurdo conjecturar a evolução de espécies mutantes em resposta ao desequilíbrio ecológico; a câmara afasta-se num movimento de *travelling*, multiplicando indefinidamente o número das televisões que emitem a mesma entrevista. Enquanto isso, em sobreimpressão começam a aparecer os créditos iniciais. O movimento de *travelling* continua, revelando que estamos dentro de um satélite orbital de telecomunicações: diante dos nossos olhos - graças a outros efeitos visuais digitais - o luxuriante planeta Terra desertifica-se repentinamente. Entra uma música dramática, e aparece em sobreimpressão o título do filme (4'16"). O satélite, última herança da civilização nossa contemporânea, degrada-se rapidamente até explodir. O primeiro corte do filme apresenta ao espectador um iguanídeo mutante com duas cabeças, procurando alimento num bioma de desolante aridez: um plano-sequência "subjetivo" do ponto de vista do lagarto mutante leva-nos diretamente dentro do povoado que constituirá a locação principal da narração fílmica. Numa sucessão rápida de planos - justificada pela briga em tom de comédia entre o lagarto e o cachorro/ciborgue Mingus - entramos em contato com a realidade quotidiana dos poucos sobreviventes da raça humana, caracterizada iconograficamente pela mistura entre rastos da decadência da tecnologia existente na nossa época, e outros elementos que remetem diretamente para o passado arcaico da nossa civilização. Conforme os dispositivos e as estratégias retóricas típicas da *F.C. utópica*, em poucos minutos está assim perfeitamente estabelecido o modo de recepção específico duma *ecodistopia* ambientada no *far future*: agora o nosso é um planeta desértico, e a água o bem mais precioso (7'10"). As duas cenas seguintes revelam-se fundamentais para argumentar a minha interpretação da obra de Flávia Moraes. A música popular surge aqui uma vez mais como elemento caracterizante da cultura brasileira: no caso de *Acquaria*, ao mesmo tempo constitui um tema fulcral para o desenvolvimento da sua narrativa, revela a sua vinculação genológica à comédia musical como forma de entretenimento de massas, e - como veremos - explica a razão de ser do próprio filme enquanto operação comunicacional. A primeira das duas cenas apresenta-nos um quadro familiar aparentemente feliz: os atores Alexandre Borges e Júlia Lemmertz (em 2004 um famoso casal do mundo do espetáculo brasileiro) cantam aos dois filhos

Como resultado deste processo, graças também a temáticas mais atuais e a novas estratégias de distribuição, alguns filmes lançados na primeira década do novo século voltaram a alcançar o grande público no Brasil e ganharam reconhecimentos a nível internacional. Neste sentido, segundo o crítico Luiz Zanin Oricchio, *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles, representaria o marco final do período da «retomada do cinema brasileiro». ORICCHIO, Luiz Zanin (2003). *Cinema de novo*. São Paulo: Estação Liberdade

bebés uma suave canção de embalar. Logo a seguir, um bando de nómadas mutantes ataca e saqueia o povoado, exterminando os seus habitantes e raptando a filha do casal (10'50"). Do ponto de vista formal, ambas as cenas acima referidas caracterizam-se pela transgressão das convenções da linguagem do *cinema clássico* enquanto modalidade naturalizada do dispositivo cinematográfico. Empregando o dispositivo incomum do *split-screen* e a execução de um trecho musical para manter a continuidade diegética, a câmara lenta e a câmara acelerada para evidenciar umas ações pontuais, e conjugando organicamente todos os elementos narrativos num estilo de montagem que remete à dinâmica elíptica do filme publicitário, Flávia Moraes demonstra não ter medo de exhibir os alicerces que sustentam a construção espaço-temporal do *universo fílmico* por ela representado. Por outro lado, o *split-screen* remonta em definitivo a Méliès, e foi empregue também em filmes como a saga de *Star Wars* e *Dune* (1984) de David Lynch, mesmo com o intuito de experimentar uma linguagem imagética capaz de indicar ao espectador a pertença daquelas narrações ao género da *F.C.* cinematográfica.

Na leitura que proponho, *Acquaria* revela-se portanto *ab initio* como um filme referível ao sub-género literário da *distopia crítica*. Em primeiro lugar, porque retrata - conforme a já referida categorização proposta por Raffaella Baccolini e Tom Moylan - um mundo ficcional distópico no qual ainda sobrevivem valores humanos e culturais que se podem qualificar como eutópicos, se bem que constantemente em perigo por causa da ação conjunta de condições naturais desfavoráveis, e forças externas que ameaçam instaurar um clima de terror e violência social. Outras importantes características distintivas da *distopia crítica* que se podem relacionar com o filme *Acquaria* são a contaminação entre diferentes géneros (nomeadamente, a *F.C. utópica* e o *Musical*), e a rejeição de qualquer noção de “pureza” da linguagem (no caso específico, assistimos à hibridação entre dispositivos típicos do cinema, do *music video* e da publicidade), como forma de oposição à ideologia hegemónica. A este respeito, Flávia Moraes confirma:

Meu objetivo foi criar uma proposta inovadora, até correndo o risco de estar completamente fora do mercado e do que se consome no Brasil como cinema. O Brasil tem pouquíssimos filmes de *F.C.* O género realista foi o que transformou o cinema brasileiro numa potência: a violência, a favela, os morros, a corrupção. Eu sou uma cineasta profundamente aborrecida com os assuntos que são apenas um prolongamento da vida quotidiana. Eu acho que a gente deveria filmar da maneira como sonha a vida, e não da maneira como a vida é. Gosto de realismo mágico, de Fellini, gosto do cinema que te faz viajar, que te faz pensar de uma outra forma, que te coloca num outro lugar. A minha opção sempre será pela *utopia*, pela magia, pelo lúdico.¹²³

Como é fácil de entender, um *simil incipit* já foi suficiente para causar o desaponto quer dos defensores do “cinema de autor”, quer dos cultores da *F.C.* “tradicional”. Mas o elemento que

¹²³ Entrevista com Flávia Moraes via Skype, em 15 de 10 de 2012.

condicionou de modo decisivo a recepção do filme *Acquaria* por parte da crítica e do público brasileiros é introduzido mesmo nas duas cenas que se seguem. Uma elipse temporal de 15 anos instaura definitivamente o presente diegético do filme, no qual uma comunidade composta apenas por três jovens indivíduos do sexo masculino sobrevive entre as ruínas do povoado, junto com o cachorrinho Mingus: Gaspar (Emilio Orciollo Neto), o pequeno Guili (Igor Rudolf), e Kim (o cantor Durval Lima Júnior). Enquanto Kim sai à procura de comida, Gaspar e Guili detêm-se no interior da casa: o menino deve tomar banho. O espectador começa assim a conhecer por perto o lado eutópico da *ecodistopia* representada por Flávia Moraes, evidenciando-se a profunda relação de amor, compreensão e solidariedade que une os membros da pequena comunidade, e perspetivando-se um futuro em que toda a tecnologia existente é relacionada com a necessidade de produzir, guardar, empregar e reciclar água. Entretanto, Kim encontra no deserto um cavalo morto, e o seu misterioso dono: resgatado para a casa, este último revela-se a jovem Sarah, interpretada pela cantora Sandy Léah, na vida real a própria irmã do Júnior (15'00").

A presença no papel de protagonistas da dupla de cantores Sandy & Júnior é algo que determinou a própria génese do projeto cinematográfico de *Acquaria*. Flávia Moraes começou a colaborar com os dois jovens artistas já em 2000, dirigindo o show de lançamento do décimo álbum deles *Quatro Estações*. Numa reunião com o empresário dos irmãos cantores, a realizadora fez um acordo com eles para dirigir também um filme de *Ficção*, quando o decidissem fazer. Em 2003, Sandy & Júnior já tinham vendido 13 milhões de cópias dos seus discos. Flávia, por sua vez, já tinha filmado naquela altura mais de 2.000 comerciais e *music videos*, recebendo prémios no seu país, na Argentina, no Japão, em França, Inglaterra e Estados Unidos; assim, aceitou o desafio de conceber e realizar uma longa metragem capaz de satisfazer ao mesmo tempo várias exigências de comunicação e mercadológicas. O objetivo de comunicação principal era tirar a dupla do universo ligado à música sertaneja, e projetá-la para uma carreira na cena *pop* internacional, conciliando assim duas tendências opostas no seio da própria família deles. A editora musical Universal queria encontrar uma forma para contrastar o começo da crise irreversível da indústria discográfica, enquanto a 20th Century Fox estava apostando na imagem de Sandy como nova “namoradinha” do Brasil, mesmo pelo facto dela se mostrar sempre muito casta e virginal. Graças à experiência derivada de mais de 20 anos de trabalho na comunicação publicitária, Flávia Moraes conseguiu elaborar o ambicioso projeto de realizar um filme de *F.C.* voltado para o público juvenil - tendo como referências principais a saga de *Star Wars* e *E.T.* (1982) de Steven Spielberg - e negociar a sua aprovação por parte de todas as diferentes entidades envolvidas no processo.

A escolha do tema ecológico não é meramente uma escolha artística ou política ou uma questão de proposta intelectual. É o resultado de uma série de coisas: do meu momento, do momento daquela dupla, da maneira como eles conviviam com o Brasil, da necessidade e oportunidade que eu e o

Cláudio vimos de poder conversar com os milhões de adolescentes que os seguiam sobre o problema da água. Acompanhei Sandy & Júnior em shows em várias cidades do Brasil, e vi cenas que pareciam os Beatles chegando a Nova York. Esses meninos provocavam amor ou ódio, mas me interessavam especialmente porque eles eram muito profissionais e bem intencionados. Fizemos assim primeiro a eles a proposta de aproveitar da sua popularidade para falar sobre um conteúdo mais contundente, cortando com todas as distrações dessa histeria do celebrity system. Oferecemos a ferramenta da *Ficção Científica* justamente para tentar tirá-los do contexto naturalista-realista, e levá-los para um universo utópico, onde eles deixariam de ser simplesmente aquela dupla de irmãos cantores de música sertaneja. Mesmo assim não conseguimos: essa máquina de media no Brasil é praticamente impossível de vencer. As pessoas não conseguiram nunca jamais em *Acquaria* dissociar a dupla Sandy & Júnior dos dois atores que fizeram o filme.¹²⁴

Flávia Moraes relata que a decisão de representar uma *ecodistopia* se deveu também à predileção pelo gênero utópico do escritor Claudio Galperin, coautor com a própria realizadora do guião do filme. Considerado por Ignácio de Loyola Brandão e pela crítica como uma das maiores revelações da literatura brasileira nos últimos anos, Galperin declarou numa entrevista a pretensão dele e de Flávia Moraes de «inventar um mundo, dotar esse mundo de regras, e não traí-las ao longo da narrativa»¹²⁵. Graças à parceria entre a Spectra Midia Produções, a Globo Filmes (uma das produtoras que protagonizaram a “retomada”), a Universal Music, a Fox Film do Brasil, (a distribuidora nas salas), e beneficiando ainda da Lei de Incentivo à Cultura, o corajoso projeto de *Acquaria* conseguiu reunir cerca de 9 milhões de reais, constituindo até aquele momento a produção de maior orçamento na história do cinema brasileiro. Numa estação de televisão no interior de São Paulo - perto do lugar onde moravam Sandy e Júnior - meios imponentes foram empregues na construção das instalações que aparecem no filme *Acquaria*. Todos os planos nos quais atua a dupla foram filmados naquele estúdio, utilizando a técnica do *chroma key*. Flávia Moraes deslocou-se com alguns atores e os duplos de Sandy e Júnior no inóspito deserto de Atacama, no Chile, filmando todo os *plates*, para serem compostos nos planos na fase da pós-produção. Na equipa técnica, constituída por excelentes profissionais, sobressaem as contribuições do diretor de fotografia Lauro Escorel (*O Xangô de Baker Street*, *Domésticas e Brincando nos Campos do Senhor*), e do diretor de arte Tulé Peake (*Cidade de Deus*). Entrevistado, Peake declarou que, de acordo com as orientações recebidas por Flávia Moraes, a sua fonte de inspiração primária foi o trabalho de autores de banda desenhada como Enki Bilal e Jean Giraud (mais conhecido como Moebius)¹²⁶. Nas palavras de Flávia Moraes:

A ideia era a de criar um universo que tivesse os rastros de uma civilização multicultural, plural, como é o Brasil e a nossa cultura. Fizemos uma série de opções estéticas muito em cima de Bilal, que faz um

¹²⁴ Entrevista com Flávia Moraes via Skype, em 15 de 10 de 2012.

¹²⁵ Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/a56q6zv70hwb/acquaria--depoimento-de-claudio-galperin040260C4C183C6?types=A&> (acedido em 20 de 10 de 2012).

¹²⁶ Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/a56q6zv70hwb/acquaria--depoimento-de-tule-peake040270C0C183C6?types=A&> (acedido em 22 de 10 de 2012).

trabalho de ilustração de um caos futurista, onde você tem um ambiente completamente destruído mas ainda povoado por referências arquitetônicas, de vestuário, provenientes do norte da África, da Ásia, da Europa. Nunca fizemos referência aos ícones americanos, mas sim aos orientais, europeus, e aos nossos daqui.¹²⁷

O resultado da complexa operação comunicacional de *Acquaria* é um filme pioneiro na história do cinema brasileiro de gênero, pela competência da sua realização, pela quantidade e qualidade dos efeitos especiais visuais envolvidos, e pela originalidade da sua iconografia, ao mesmo tempo futurível e cheia de referências à antiguidade de diferentes civilizações mundiais. No contexto histórico "pós-9/11", a referência à arquitetura islâmica da cidade de Acquaria parece particularmente densa de significados, confirmando a capacidade da cultura brasileira de dialogar sem preconceitos com o mundo inteiro. Neste sentido, é notável a tentativa de abranger o público de forma diferente das produções de Hollywood, mediante o retrato de uma sociedade multirracial e multicultural, que - conforme as características do Brasil - combina ao mesmo tempo símbolos de subdesenvolvimento e de ultramodernidade. Com efeito, na opinião de Alfredo Suppia, o cinema brasileiro de *F.C.* seria um campo atraente para a análise das ideias de “hibridismo e heterogeneidade multitemporal” ou “hibridismos culturais” propostas por Nestor Garcia Canclini em *Culturas Híbridas* (1997), sendo o Brasil:

Um país multicronológico e multifacetado, que abriga tanto o arcaico quanto o moderno, e em espaços incrivelmente compactados. Em cidades como São Paulo ou Rio de Janeiro, basta ir de um bairro a outro para se viajar da “Bélgica” ao “Bangladesh”, ou do século XIX ao XX. Trinta anos podem ser percorridos, para frente ou para trás, à medida que se vence alguns quarteirões.¹²⁸

Mas o filme *Acquaria* revela uma profunda ligação com o Brasil sobretudo pela sua original interpretação do mito cultural da beleza sensual da mulher brasileira. Sarah passa a morar com os rapazes, demonstrando excepcionais habilidades físicas na pesca de estranhos peixes mutantes que vivem debaixo de um “mar de areia” (21’), e revelando um anômalo interesse para o projeto duma “máquina musical” que Gaspar está desenvolvendo - conforme o legado do falecido pai de Kim - a fim de conseguir «despertar as águas adormecidas no coração do planeta» (33’24”). A música surge assim em *Acquaria* como a principal herança proveniente do passado de Kim, uma herança ao mesmo tempo familiar e cultural (a partitura duma canção dos *Beatles*, velha de milhares de anos, é mostrada a 27’12”). Sarah também revela uma “insuspeitável” predisposição musical, interpretando a canção *Encanto*, ligada à própria lenda da mítica cidade de Acquaria (54’45”). Na verdade, o espectador é induzido a suspeitar que a jovem esteja a espiar as atividades de Kim e Gaspar (34’00”). Aos poucos, a repulsa instintiva entre Sarah e Gaspar começa a tornar-se numa atração

¹²⁷ Entrevista com Flávia Moraes via Skype em 15 de 10 de 2012.

¹²⁸ Ibid., p. 365.

recíproca (1h02'50"). Entretanto, Kim apercebe-se de que Sarah é mesmo a irmã dele que foi raptada pelos nômadas mutantes (1h18'18"). O imprevisto regresso destes últimos, com o propósito de se apoderarem da "máquina musical", revela a complexa relação existente entre Sarah e Ábbadon, o chefe do bando e o raptor dela (1h28'28"). A força emotiva e a carga de ambiguidade ética da protagonista - características que confirmam uma vez mais a proximidade do filme *Acquária* com o sub-gênero literário da *distopia crítica* - são ainda aumentadas pelo facto dela se apaixonar por Gaspar, o qual é um "Rolog", isto é, um ciborgue potencialmente imortal. Ao que tudo indica, a personagem de Sarah serve mesmo o propósito de tornar evidente a complexidade das relações que ocorrem entre as várias espécies de seres humanos que compõem aquela sociedade distópica. Ao mesmo tempo, a graça natural, a sensibilidade, e a sensualidade dela são as características que tornam possível perspetivar a *eutopia* duma coexistência pacífica entre os diferentes grupos étnicos, a articulação de um processo de miscigenação e – quem sabe – até a futura evolução genética da raça humana. A personagem de Sarah, na minha interpretação, constitui portanto uma representação no mundo do espetáculo contemporâneo do mito cultural da mulher brasileira, cuja função está indissociavelmente ligada ao processo de consolidação identitária ainda em curso naquele país. Neste sentido, o trajeto da protagonista feminina do filme *Acquaria* parece refletir também a posição político-ideológica de Flávia Moraes e Cláudio Galperin, os quais nos oferecem a representação de uma *distopia crítica* que pode ser lida também como metáfora do mito cultural do Brasil como democracia racial.

Um conjunto de *nova* muito interessante é apresentado pela primeira vez a 29'30", quando Kim e Guili visitam uma casa semovente em forma de cubo, suspensa em equilíbrio (impossível) no topo de um rochedo. Vive nela o misterioso Zavos, um sábio louco que cria e vende as mágicas "caixas de histórias". Brilhantemente interpretado pelo famoso ator afro-brasileiro Milton Gonçalves, Zavos é o depositário de uma ciência "alternativa", que lhe confere poderes de clarividência absoluta. As "caixas de histórias" que ele fabrica oferecem aos seus compradores a experiência duma imersão na "realidade virtual aumentada" das narrativas das obras maiores da literatura mundial (*Dom Quixote*, *Capitães de Areia*, *Moby Dick*, *Alice no País das Maravilhas*, etc. - 42'10"). Constituem portanto uma forma de entretenimento popular e, ao mesmo tempo, a herança cultural mais importante da antiga civilização perdida.

A personagem de Zavos trouxe na verdade para o filme uma inquietação minha e do Cláudio de colocar dentro da trama uma figura que fosse o mestre, o representante do acaso, daquilo que não está explícito, do misterioso. Um mestre que ensina de forma indireta através duma narração, ou das possibilidades das outras histórias que estão ali, não contadas. As caixas são principalmente uma alusão à herança cultural da história contada oralmente. Eu sou budista, os ensinamentos budistas se transmitem oralmente de mestre para aluno. Quando os chineses invadiram o Tibete em 1959, devassaram todos os mosteiros e assassinaram milhares de monjes, os monjes na verdade se deitavam no chão e eram assassinados pelos chineses, criando um muro de gente para que os mestres pudessem fugir. Esse ato chinês em 1959, foi o que espalhou os mestres budistas pelo mundo, porque quando um

mestre escapava para a Europa, para os EUA ou para a América do Sul, ia com ele o conhecimento verbal, e isso você não pode apagar de alguém, a menos que o mate. Então naquele ano eu havia perdido um grande professor tibetano e quisemos também fazer um pouco uma homenagem a essa questão do ensinamento oral, como se ao abrir aquelas caixas você libertasse histórias para serem percebidas e vivenciadas através de um narrador.¹²⁹

Apesar da popularidade dos seus protagonistas, e duma imponente campanha de lançamento, o filme não conseguiu recuperar o grande investimento financeiro. Mesmo assim, *Acquaria* resultou no segundo filme mais visto do Brasil no ano da sua estreia, totalizando pouco mais de 800.000 espectadores. No Brasil, as críticas foram negativas, sobretudo por causa da distância sideral que separa *Acquaria* dos cânones típicos do cinema brasileiro, e pela consequente falta de “realismo cinematográfico” no retrato de uma sociedade que carece de água. A pertença do filme ao gênero da «*F.C.B.* (Ficção Científica Brasileira) na categoria infantojuvenil» foi devidamente evidenciada pelo escritor Gerson Lodi-Ribeiro¹³⁰, enquanto a maioria dos comentadores limitaram-se a por em questão a legitimidade da participação no cast de um filme supostamente “sério” dos ícones da música pop-sertaneja Sandy e Júnior. Flávia Moraes ainda conseguiu acompanhar a apresentação de *Acquária* na edição de 2005 do Fantasporto - onde foi muito bem acolhido - antes que o filme fosse definitivamente “engavetado”.

¹²⁹ Entrevista com Flávia Moraes via Skype em 15 de 10 de 2012.

¹³⁰ SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira (2007). Op. cit., p.212.

CONCLUSÕES.

Os filmes de *F.C. utópica* brasileiros *Parada 88: O Limite de Alerta* (1978) e *Acquaria* (2004) - embora acomunados pela mesma problemática ecológica - são representativos respetivamente dos sub-géneros da *ecodistopia* e da *ecodistopia crítica*. Os diferentes contextos históricos nos quais foram concebidos, os diferentes objetivos de comunicação pretendidos, os diferentes públicos para os quais foram dirigidos, são também responsáveis pelas profundas diversidades discursivas e iconográficas que as duas obras manifestam. O exame empírico das suas características formais permitiu-nos acompanhar a crise e a transformação dos mitos culturais de identidade nacional do Brasil, a partir da época da sua forçada modernização sob o governo militar, até à sua entrada na época da globalização. Ao mesmo tempo, graças à análise diacrónica, fomos habilitados a evidenciar a maneira como o cinema brasileiro conseguiu propor nas últimas décadas uma interpretação original do género da *F.C. utópica*, refletindo as características peculiares de um país onde ainda está em curso um processo de consolidação identitária, e que, ao mesmo tempo, está a tornar-se rapidamente numa superpotência global.

Em *Parada 88: O Limite de Alerta*, a degradação ambiental caminha de mãos dadas com a erosão das liberdades individuais, na medida em que o Brasil enfrenta as consequências das políticas económicas e sociais da ditadura militar. Em aberta oposição ao poder destrutivo da tecnologia, Anchieta evoca saudosamente a natureza enquanto mito fundador da identidade nacional do Brasil, a qual, na sociedade aprisionada de *Parada 88*, encarna-se nos mitos culturais da sensualidade da mulher, da alegria do povo, da festa e da música popular brasileira. Apesar da maledicência da crítica no contexto histórico da época, o filme *Parada 88* representa um título importante no panorama da *F.C. utópica* mundial, inserindo-se no sub-género da *ecodistopia* como uma autêntica alerta contra o perigo da catástrofe ambiental. Segundo a categorização proposta por Gary K. Wolfe, o sub-género da *ecodistopia* opera dentro da iconografia da *F.C.* sob o signo da “terra devastada” ou *wasteland*¹³¹. *Parada 88* junta-se assim à *ecodistopia* cinematográfica brasileira *Abrigo Nuclear* (1981) de Roberto Pires na especulação sobre a catástrofe ambiental de origem tóxica ou radioativa, antecipando os dois filmes respetivamente o vazamento de dioxina em Bophal (1984) e o acidente nuclear de Chernobyl (1986). Trinta e cinco anos depois do seu

¹³¹ WOLFE, Gary K. (1979). *The Known and the Unknown: the Iconography of Science Fiction*. Kent, Ohio: The Kent State University Press.

lançamento, num contexto histórico diferente, *Parada 88* mantém a atualidade de seu tema, conforme a opinião de José de Anchieta:

Acredito ser um dos primeiros a levantar a questão, tanto no cinema quanto na televisão. [...] Tive que fazer o filme para que entendessem o meu repto, que tardiamente foi ouvido e discutido. As ideologias faliram, mas a ecologia se mantém em pauta, como pensamento universal para a salvação do planeta.¹³²

No futuro distante retratado pelo filme *Acquaria*, a desarmonia entre homem e natureza já produziu uma alteração catastrófica no equilíbrio ecológico do nosso planeta, causando a extinção quase total da biodiversidade que o caracteriza. As extremas condições de vida no único bioma desértico provocaram até a evolução de novas espécies de organismos mutantes. A escolha da dupla de irmãos cantores Sandy & Júnior como protagonistas do filme valeu severas críticas à realizadora de *Acquaria*, mas a música popular tem um papel fundamental na sua narrativa: a música produzida pela voz humana - o instrumento musical primordial - ativa a misteriosa máquina capaz de despertar Araní, a “tempestade perfeita” que irá revitalizar o “Planeta Água” (1h20’57”). Refletindo a mesma concepção sistêmica e holística de unidade da biosfera que caracteriza a *ecologia da mente* de Gregory Bateson, o filme de Flávia Moraes mostra que os corretivos dos erros epistemológicos que produziram a catástrofe planetária possuem uma matriz estética, ou talvez mística, mas jamais poderão provir duma visão *mecanicista* da realidade. Bateson salienta que uma história é como um pequeno nó ou complexo daquela espécie de conexão, a que os cibernéticos chamam *relevância*, através da qual o mundo inteiro está relacionado:

Contexto e relevância têm de ser características, não só de todo o assim chamado comportamento (aquelas histórias que são projetadas para a ação), mas também de todas aquelas histórias internas, das sequências da construção da anêmona do mar. A sua embriologia tem, de uma maneira ou da outra, de ser constituída pela matéria das histórias.¹³³

Por isso, no famoso “metadiálogo” *O que é um instinto?* - originariamente publicado na introdução de *Steps to an Ecology of Mind* (1972) - Bateson atribui à narração o estatuto de uma autêntica forma de conhecimento:

[...] FILHA: O pai quer dizer que Sir Isaac Newton pensava que todas as hipóteses eram inventadas como as histórias?

PAI: Sim, é exatamente isso.

FILHA: Mas ele descobriu a gravidade com a maçã, não descobriu?

PAI: Não, querida. Ele inventou-a.

¹³² Ibid., p. 164.

¹³³ BATESON, Gregory (1987). *Natureza e Espírito: uma unidade necessária*. Lisboa: Dom Quixote, p. 22.

[...] FILHA: Mas se a ideia da gravidade liga entre si duas afirmações descritivas, deve ser uma hipótese.

PAI: Exato.

FILHA: Então, no fundo, Newton “ficcioneou” uma hipótese.

PAI: Sim, de facto, no fundo, foi o que ele fez. Era um grande cientista.

FILHA: Oh!¹³⁴

Zavos, o único “cientista” que existe no mundo futuro de *Acquaria*, vende a Kim uma caixa que contém a narração da própria lenda daquela cidade com água em abundância, que foi destruída pela ambição e pela cobiça dos homens. A metáfora do filme *Acquaria* propõe assim ao espectador uma explicação poética da *ecodistopia* representada, e ao mesmo tempo perspectiva a *ecotopia* como modelo e projeto para a construção de um mundo melhor (respetivamente, 53’15” e 1h37’37”). Numa clara alusão ao poder do *medium* cinematográfico, Flávia Moraes e Carlo Galperin escolhem o elemento ficcional da “caixa de histórias” para indicar a possibilidade de uma concreta evolução epistemológica e social da raça humana, graças ao *estranhamento cognitivo* induzido no espectador pela representação do paradigma da *utopia*.

Mais tarde, Zavos dá a Guili outra caixa, a «mais fabulosa que alguém jamais construiu» (1h15’36”). Mas a caixa está vazia: «Afinal, que história pode ser mais preciosa do que aquela que ainda vai ser escrita?» (1h38’13”).

Texto escrito conforme o Acordo Ortográfico - convertido pelo Lince.

¹³⁴ BATESON, Gregory [1972] (1989). *Metadiálogos*. Trad. Carlos Henriques de Jesus. Lisboa: Gradiva, pp. 66-67.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, L. D. (1976). *No mundo da ficção científica*. São Paulo: Summus.
- ALTMAN, Rick (1999). *Film/Genre*. London: BFI.
- BACCOLINI, Raffaella e MOYLAN, Tom (orgs.). (2003). *Dark Horizons, Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York and London: Routledge.
- BACCOLINI, Raffaella. (2004). 'The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction'. In: PMLA, Vol. 119 No. 3.
- BACZKO, Bronislaw (1985). 'Utopia'. In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. 5. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- BARONE, João Guilherme (2005). *Comunicação e indústria audiovisual: cenários tecnológicos & institucionais do cinema brasileiro na década de 1990*. Porto Alegre: Biblioteca Ir. José Otão.
- BATESON, Gregory (1977). *Verso un'ecologia della mente*. Milano: Adelphi.
- BATESON, Gregory. (1987). *Natureza e Espírito: uma unidade necessária*. Lisboa: Dom Quixote.
- BATESON, Gregory. [1972] (1989). *Metadiálogos*. Trad. Carlos Henriques de Jesus. Lisboa: Gradiva.
- BLOCH, Ernst (2005). *O Princípio Esperança*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Contraponto.
- BOOKER, Keith M. (1994). *The Dystopian Impulse in Modern Literature*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola (1987). *Não Verás País Nenhum*. São Paulo: Global.
- CAMINHA, Pero Vaz de (1974). *Carta a el-rei dom Manuel sobre o achamento do Brasil*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- CASSANI, Diego (2000). *Manuale del Montaggio : Tecnica dell'editing nella comunicazione cinematografica e audiovisiva*. Torino, UTET Libreria..
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). (2001). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify.
- CLAEYS, Gregory; SARGENT, Lyman Tower; SCHAEER, Roland (orgs.). (2000). *Utopia: The Search for the Ideal Society in the Western World*. Nova Iorque & Oxford: The New York Public Library / Oxford University Press.
- CLUTE, John e NICHOLLS, Peter (orgs.). (1995). *The Encyclopedia of Science Fiction*. New York: St. Martin's Press.
- COLOMBO, Arrigo (org.). (1993). *Utopia e Distopia*. Bari: Edizioni Dedalo.

- DaMATTA, Roberto (1984). *O que faz o Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco.
- DE LAURETIS, Teresa. (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press.
- DELEUZE, Gilles (2003). *A imagem-movimento – Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- DORSCH, T. S. (1967). *Sir Tomas More and Lucian: an interpretation of Utopia*. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, CCIII.
- DURKHEIM, Émile [1893] (1960). *De la division de travail social*. Paris: PUF.
- FLUSSER, Vilém. [1971] (1998). *Fenomenologia do brasileiro: em busca do novo homem*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- FORTUNATI, Vita e TROUSSON, Raymond (orgs.). (2000). *Dictionary of Literary Utopias*. Paris: Champion.
- GINWAY, M. Elizabeth (2005). *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*. São Paulo: Devir.
- GRANT, Barry Keith (2003). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press.
- GRILO, João Mário Lourenço Bagão. (1993) *A Ordem no Cinema*. Dissertação. Lisboa: Universidade Nova.
- GRILO, João Mário (2007). *As Lições do Cinema – Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri.
- HABERMAS, Jürgen (1970). *Logica delle scienze sociali*. Bologna: Il Mulino.
- JAUSS, Hans Robert (1994). *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Série Temas, v. 36. São Paulo: Ática.
- JENKINS, Henry (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- JONAS, Hans (2006). *O princípio responsabilidade: Ensaio de uma ética para a civilização tecnológica*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- LEVITAS, Ruth (2003). 'Introduction: the elusive idea of utopia'. In: *History of the Human Sciences*, vol. 16, N^o. 1. London, Thousand Oaks, CA and New Deli: SAGE Publications.
- MATOS, Luís de (1992). 'Estudo Introdutório'. In: MONTALBODDO, Francanzano da, *Itinerarium Portugallensium*. [1508]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação.
- MENARINI, Roy (2010). *Il cinema dopo il cinema. Due idee sul cinema americano 2001-2010*. Genova: Le Mani.

- METZ, Christian (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. New York: Oxford University Press.
- MEYERS, Jeffrey (1975). *A Reader's Guide to George Orwell*. London: Thames and Hudson.
- MOSKOWITZ, Sam (1957). *Explorers of the Infinite: Shapers of Science Fiction*. New York: World Books.
- MOYLAN, Tom (1986). *Demand the Impossible: Science fiction and the utopian imagination*. New York and London: Methuen.
- NEALE, Steve (2000). *Genre and Hollywood*. New York: Routledge.
- NEGLEY, Glenn e PATRICK, J. Max (1952). *Quest for Utopia*. New York: Henry Schuman.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. (2003) *Cinema de novo*. São Paulo: Estação Liberdade.
- ORTIZ, Renato (1994). *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- POHL, Frederick (1997). 'The Study of Science Fiction: A Modest Proposal'. In: *Science Fiction Studies*, n. 71, v. 24, parte 1, março de 1997. Disponível em: <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/71/pohl71.htm> (acedido em 29 de 07 de 2012).
- QUARTA, Cosimo (org.). (2006). *Una nuova etica per l'ambiente*. Bari: Edizioni Dedalo.
- REIS, José Eduardo (2002). 'The Gender of Utopia and the Mode of Utopianism'. In: *Cadernos de Literatura Comparada 6/7: Utopias*. Porto: Faculdade de Letras Universidade do Porto.
- RODRIGUES, Elsa Margarida da Silva (2010). *Alteridade, tecnologia e utopia no cinema de ficção científica norte americano: a tetralogia aliens*. Dissertação. Coimbra: Universidade de Coimbra. Disponível em: https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/15005/3/Tese%20doutoramento_ElsaRodrigues.pdf. (acedido em 15 de 09 de 2012).
- RUPPERT, Peter (1986). *Reader in a Strange Land: The Activity of Reading Literary Utopias*. Athens: The University of Georgia Press.
- RUYER, Raymond (1950). *L'Utopie et les utopies*. Paris: PUF.
- SCHATZ, Thomas (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: Random House.
- SEGAL, Howard P. (2005). *Technological Utopianism in American Culture: Twentieth Anniversary Edition*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.
- SKIDMORE, Thomas (1974). *Black into White: Race and Nationality in Brazilian Thought*. New York: Oxford University Press.
- SOBCHAK, Vivian (1999). *Screening Space: The American Science Fiction Film*, 2nd, enl. ed. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.

STAM, Robert (2000). *Film theory: an introduction*. Malden Mass: Balckwell Publishers.

SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira (2002). *A Metrópole Replicante: de Metrópolis a Blade Runner*. Dissertação. Campinas, SP: Unicamp, p. 237. Disponível em: <http://www.unicamp.br/bc/> (acedido em 02 de 09 de 2012).

SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira (2007). *Limite de Alerta! Ficção Científica em Atmosfera Rarefeita: Uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood*. Dissertação. Campinas, SP: Unicamp. Disponível em: <http://www.unicamp.br/bc/> (acedido em 15/10/2012).

SUVIN, Darko (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the poetics and History of a Literary Genre*. New Haven, London: Yale University Press.

SUVIN, Darko (2010). *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*. Bern: Peter Lang.

TELOTTE, J.P. (2001). *Science Fiction Film*. Cambridge University Press.

WALKER, Janet (2001). *Western Films Through History*. New York: Routledge.

WILSON E. O. e PETER, M. Frances (orgs.). *Biodiversidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

WOLFE, Gary K (1979). *The Known and the Unknown: the Iconography of Science Fiction*. Kent, Ohio: The Kent State University Press.

ZWEIG, Stefan [1941] (2000). *Brazil: A Land of the Future*. Riverside, CA: Ariadne Press.